Gutzkows und Laubes Literaturdramen.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

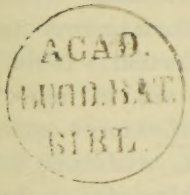
GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.



VON

Paul Weiglin

aus Neustrelitz.

Tag der Promotion: 13. Juli 1910.

196

Referenten:

Professor Dr. Erich Schmidt.
Professor Dr. Gustav Roethe.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät kommt hier nur die erste Hälfte der Arbeit zum Abdruck. Das Ganze wird in kurzer Zeit als Band CIII der von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt herausgegebenen Sammlung „Palaestra“ erscheinen.

Göttingen.
Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei
(W. Fr. Kaestner).

Berlin.
Mayer & Müller.
1910.

Gutzkows Weg zum Drama.

Gutzkow begann seine Laufbahn als Bühnendichter im Jahre 1839 mit dem Trauerspiel „Richard Savage". Doch war dies nicht sein erster Ansatz zu dramatischer Tätigkeit. Schon 1833 äußerte er auf seiner mit Laube unternommenen italienischen Reise zu diesem: „Wir sollten uns dem Theater zuwenden". Doch schien dem älteren Genossen dieser Vorschlag damals unausführbar. Laube glaubte, die Interessen der Gesellschaft seien dergestalt in Gährung, daß Halt und Wirkung im Drama zunächst unmöglich sei, und er fand es barock und unzeitgemäß, von der Bühne mit Spekulationen wirken zu wollen. Gutzkows ermunternde Frage war nicht müßig gewesen. Er trug sich selbst schon mit dramatischen Plänen. Im Sommer hatte er in München an einem „Nero" gearbeitet und bei der Vorlesung einer Szene das ermunternde Lob der Praktikerin Charlotte Birch-Pfeiffer erfahren. August Lewald freilich, der den jungen Poeten in die Münchner Schriftstellerwelt eingeführt hatte, verurteilte das Stück als vollständig bühnenunmöglich (Gutzkow, Ausgewählte Werke — G. A. W. — 11, 104), und so schob Gutzkow es vor dem „Maha Guru" zurück, ging erst in Stuttgart wieder daran und ließ einige Szenen daraus, den Dichtertee bei Nero und den Prolog, im „Morgenblatt" (Januar und April 1835) erscheinen. Endlich, im Herbst 1835, kam die Tragödie als Buch heraus, hatte aber so gut wie gar keinen Erfolg. Ferner brachte das „Morgenblatt" im Dezember 1834 die Ex-

position zu einem „Marino Falieri“. Der Dichter meidet hier die theaterwidrige Regellosigkeit, die schwülstigen Verskünsteleien und die satirischen Ausfälle des „Nero“ und strebt, beeinflußt von Shakespeare, nach einem tüchtigen historischen Bühnenwerk. Doch wurde das Stück nicht vollendet. Karl Seydelmann, der Freund Gutzkows in Stuttgart, riet davon ab: das Theater könne keine schwachen Helden gebrauchen. Gutzkow meint in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11, 22 f.), Seydelmann habe für das Stück kein Interesse gehabt, weil der achtzigjährige Titelheld für ihn, der noch Liebhaberrollen spielte, keine Rolle gewesen sei, sondern an seinen Widerpart, den Schauspieler Maurer, hätte kommen müssen. Das Fragment enthält keine originellen Ansätze, die es bedauern lassen, daß es nicht beendet worden ist. Später als der „Nero“ und der „Marino Falieri“ entstand die spintisierte dramatische Phantasie „Hamlet in Wittenberg“, drei flüchtige Szenen, die der Bühne nichts zu geben vermochten.

Gutzkow bekennt später (G. A. W. 11, 22 f.), er habe es schmerzlich empfunden, daß seine Freunde ihn in seinen dramatischen Experimenten nicht wohlwollend genug gefördert hätten. Besonders trifft dieser Vorwurf Seydelmann. Das kritische Wort einer solchen Persönlichkeit ließ seine Hände in den Schoß sinken; er glaubte sein Talent verurteilt. Und grade von diesem klugen Künstler hoffte er viel für die Reformation des deutschen Theaters, die sich in seinem Kopfe vorbereitete. Aber Seydelmanns Ehrgeiz war damals, den wohlbekannten Rollen seiner Vorgänger neues Leben einzuhauchen und sich den höchsten Mustern seiner Kunst anzureihen. Er hatte nicht das Bedürfnis eines neuen Repertoires oder den Wunsch nach einer Wiedergeburt der dramatischen Literatur. Er wußte nicht, daß er den Mann entmutigte, der von einer Verschwisterung seines Talentes mit einer literarhistorisch bedeutend werdenden Richtung das Größte für die Bühne erwartete.

Es kamen nun die ersten großen Stürme über Gutzkows Leben. Er schrieb die Vorrede zu Schleiermachers Briefen über „Lucinde“ und den Roman „Wally, die Zweiflerin“. Ächtung und Gefängnis waren die Folgen. In seiner 1859 verfaßten Autobiographie (veröffentlicht von Goedeke in der „Gegenwart“ 1879, No. 51) schreibt der Dichter, auf die Zeit nach 1835 zurückblickend: „Mein eignes Können war mir selbst verdunkelt. Ich tastete unsicher. Damals hätt' ich zur Bühne gehen sollen. Ich besaß noch die rechte chaotische Gährung, aus der heraus das Drama Naturelement werden kann. Ich geriet aus Melancholie zu Blasedow“. Es war gewiß für den Bühnendichter Gutzkow gut, daß er die „chaotische Gährung“ zunächst einmal in journalistische und erzählende Schriften ablaufen ließ: er beendet den Roman „Seraphine“, schreibt unter Bulwers Namen seine Galerie von Charakteristiken „Die Zeitgenossen“ und übernimmt den Frankfurter „Telegraphen“; er verheiratet sich, siedelt mit seiner Zeitschrift nach Hamburg über und veröffentlicht als Broschüren und Aufsätze seine Streitschriften „in der Kölner Sache“, dem Zwist des Erzbischofs Droste-Vischering mit der preußischen Regierung über die Frage der gemischten Ehen. Neben diesen und anderen literarischen Arbeiten findet er endlich noch Muße, den dreibändigen humoristischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ zu schreiben. Er sagt später, er sei in dieser aufreibenden Zeit „ein literarischer Proletarier“ gewesen. Er strebte wie sein Theobald Blasedow, der Volksdichter, den Geist der Zeit recht zu begreifen und über Dunkles klar zu werden (Blas. 2. T., 5. Kap.). Aber diese überwiegend kritische Periode mußte ein Ende nehmen. Schon drohte die Gefahr, daß ihm „die Lust und selbst das Vermögen zu eigner Produktion verloren“ ging. Doch zum Glück wurde „die Bühne, die ihm in Hamburg in ihrer ganzen unmittelbaren Wirkung auf das Gemüt des Volkes entgegentrat, ein Heilmittel für meist trübe und entsagende Stimmungen“ (G. A. W. 11, 36). Ähnlich wie

dieses Bekenntnis klingt sein Brief an Levin Schücking vom 25. April 1839 (Houben, Vossische Zeitung 1901, Beilage No. 43). Auch hier spricht er von dem Drama als einem Gewaltmittel, das er ergriffen habe, um sich von dem jetzigen Unfug in der Literatur zu befreien, und zu Anfang desselben Monats redet er im „Telegraphen“ bei der Abwehr eines Angriffs von einem neuen Gebiet, auf dem er seine Schwerkraft gefunden habe.

Man war überrascht durch diese plötzliche Wendung in der Entwicklung Gutzkows. Aber wenn man es recht betrachtet, zog er nur die Konsequenzen aus dem Streben seiner Jugend. Dem Studenten hatten die meiste Befriedigung und Erhebung Menzel und Börne gewährt, denn hier fand er „die Literatur unter dem Gesichtspunkt des Zeit- und Volksgeistes, vollends die Poesie in ihrem Zusammenhang mit dem Bedürfnis der Erneuerung auf dem Gebiet aller Disziplinen, jedenfalls mit den Bedürfnissen des nationalen Lebens, unserer Erziehung und Geselligkeit“ (G. A. W. 12, 41). Mit Begeisterung folgte er diesen praktischen Idealen, und durch seine ganze bisherige schriftstellerische Tätigkeit zog sich das Streben nach populärer Wirksamkeit. Er wollte von Anfang an aufrütteln und aufjagen. Schon früh bemühte er sich um das Drama. Aber die bühnenfeindliche romantische Tradition des Lesedramas war zu stark, um ihn gleich beim ersten Anlauf die von Wienbarg aufgestellten drei Hauptforderungen an das neue Drama erfüllen zu lassen: volkstümlicher, zeitgemäßer und nationaler Gehalt. Was ihm zur Zeit seines „Nero“ nicht gelungen war, das erreichte er, reifer geworden, in der zweiten Periode seiner dramatischen Tätigkeit, die im Jahre 1839 mit zwei Werken eröffnet wurde: „König Saul“ und „Richard Savage“.

Der Stoff des „König Saul“ hatte, wie einleuchtend, gerade für einen jungdeutschen Dichter, der in scharfem Gegensatz gegen das vom Alter und von der Gewohnheit Geheiligte schrieb, von vornherein viel Verlockendes.

Dazu gaben die Kämpfe Sauls mit dem Priestertum naheliegende Parallelen zu den modernen Streitigkeiten zwischen Staat und Kirche. Trotzdem hat Gutzkow recht, wenn er meint: das Stück „gehörte noch ganz den Einflüssen des Zeitalters der Ironie und Satire an, wie man wohl am besten die Zeit der Tieckschen Suprematie bezeichnen würde“ (G. A. W. 11, 37), und es ist entschieden ein Rückfall in die spielerige Dramatik der Romantiker, wenn den „Philistern“ zu Liebe, mit denen Saul kämpft, zwei ihrer Fürsten die Namen Flach und Oberflach führen. Aber das Stück denkt doch an die Bedingungen der Bühne, ja sogar an die Censur, denn nur was der Schatten Samuels spricht, macht dem Autor Bedenken gegen die Duldsamkeit der Hoftheater. Trotzdem betrat der „König Saul“ keine Bühne, doch was brauchte das seinen Schöpfer zu kümmern, da er sich in demselben Jahre mit seinem „Richard Savage“ das Theater eroberte.

Richard Savage.

Mit diesem Trauerspiel, ob es gleich im Anfang des 18. Jahrhunderts spielte, begann eine neue, moderne Dramatik in Deutschland. Es enthielt das Programm des Dramatikers Gutzkow. Die Triebkräfte der neuen Zeit sollten auf die Bühne verpflanzt werden. Wie konnte das Schlagwort von der Vereinigung der Literatur mit dem Leben kräftiger und sinnfälliger verkörpert werden als in einem wirksamen Theaterstück, das den modernen Schriftsteller auf die Bühne brachte mit neuen praktischen Forderungen, nicht im Tassostil oder in der rührseligen Gestalt des verkannten Genies, wie es sonst das Künstlerdrama liebte.

Gutzkow erzählt im Vorwort zur zweiten Auflage des „Savage“ (Leipzig 1845), er habe das Stück aus keinem ideellen Bedürfnis geschrieben, sondern in Anlehnung an eine bestimmte Anekdote, um sein Talent

für dramatische Gestaltung zu prüfen. Er erklärt die Bewußtheit und gewisse Kälte, mit der er bei der Schöpfung vorgegangen, in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11, 36) damit, daß der Reiz der schriftstellerischen Jungfräulichkeit, den wir etwa bei Goethes „Götz“ und Schillers „Räubern“ empfinden, bei einem Autor nicht erwartet werden könne, der seinen inneren Menschen, sein Ich schon zehn Jahre lang in Poesie und Prosa ausgesprochen habe. Trotzdem trägt das Drama den Stempel der Jugend an der Stirn. Es war eben der Anfang einer neuen Wirksamkeit. Schon 1830 hatte Gutzkow, wie sein Ottfried es später ausdrückt (III, 6), die Gelehrsamkeit abgestäubt und sich in den Strom des Lebens geworfen. In zahlreichen kritischen und belletristischen Schriften hatte er das Neue, das in ihm und seiner Zeit pulsierte, ausgesprochen und gestaltet. Jetzt begann er, seine Kreise weiter zu ziehen, indem er die Bühne sich dienstbar machte.

Gutzkow fand, wie er selber sagt, in der Lebensgeschichte des englischen Dichters Richard Savage von Samuel Johnson den Stoff für sein Trauerspiel. Im Frankfurter „Telegraphen“ vom Jahre 1837 (Neue Folge, No. 8. April) waren in einer Artikelserie „Dichterleiden“ die Schicksale Savages von einem Anonymus erzählt worden. Ich glaube nicht, daß die ziemlich wahllose Zusammenstellung einer großen Anzahl unglücklicher Jünger Apolls von Gutzkow herrührt, sicher aber stammt von ihm der einige Monate später (Neuste Folge No. 6. Juli) erschienene Aufsatz über Shelley, der manche Berührungspunkte mit dem Savage aufweist, wie er ihn ansah.

Der historische Savage war ein merkwürdiges Gemisch von dichterischem Genie und journalistischem Raubrittertum, ein liebenswürdiger Mensch und dabei oft von unbegreiflicher Undankbarkeit gegen seine Freunde, ein unverbesserlicher Verschwender, der aber auch die Not und den Hunger mit Gleichmut ertragen konnte.

Unter seinen Werken ragt hervor ein moralisches Gedicht „The Wanderer“ (1729), von dem Pope sagte, es gefalle ihm bei wiederholter Lektüre immer besser. Er hat auch für die Bühne gedichtet: zwei Lustspiele nach dem Spanischen („Woman's a riddle“ und „Love in a veil“) und eine historische Tragödie aus naher Vergangenheit in Blankversen „Sir Thomas Overbury“; der Titelheld, ein Dichter, fällt den Ränken eines Weibes zum Opfer, vor dem er seinen Freund gewarnt hat. Johnson findet diesen Stoff für die Szene wohl geeignet, nur nicht fern genug der Gegenwart, um der freien dichterischen Phantasie den nötigen Spielraum zu lassen, und fügt rationalistisch hinzu: „The mind, which naturally loves truth, is always most offended with the violation of those truths of which we are most certain, and we of course conceive those facts most certain, which approach nearest to our own time“ (The works of Richard Savage. With an account of the life and writings of the author, by Samuel Johnson. London 1777. I, XIX). Das einzige Werk aber, das wirklich einschlug, hatte Savage aus seinem Leben geschöpft. Es ist das kurze Gedicht „The Bastard“. „The vigour and spirit of the verses, the peculiar circumstances of the author, the novelty of the subject, and the notoriety of the story, to which the allusions are made, procured this performance a very favourable reception“. So berichtet Johnson (S. LVIII) und fügt hinzu, daß schnell mehrere Auflagen des Gedichtes nötig wurden.

Schon aus dieser Kritik geht hervor, daß es nicht allein die dichterischen Werte waren, die Savages Namen mit dem „Bastard“ so weit verbreiteten, sondern daß sein Leben der Dichtung zu Hilfe kam. Das merkwürdige Schicksal dieses Poeten hat sein Gedächtnis in der Geschichte erhalten und Gutzkow zur dramatischen Behandlung gereizt. Ich wiederhole zunächst, was Johnson von Savage erzählt.

Anna Gräfin von Macclesfield lebt mit ihrem Gemahl

in unglücklicher Ehe und wünscht die Scheidung von ihm. Zu diesem Zweck bekennt sie, daß das Kind, mit dem sie schwanger geht, einem Ehebruch mit Richard Savage, Earl of Rivers, sein Dasein verdankt. Nach dieser Enthüllung trennt sich der Gatte von ihr. Am 10. Januar 1697 gebiert sie einen Sohn, bei dem der echte Vater Patenstelle vertritt, doch überläßt er das Kind der Mutter. Diese ist inzwischen nach der Scheidung eine neue Ehe eingegangen. Sie tut den kleinen Richard aus dem Hause und übergibt ihn einer armen Frau, die ihn als ihr eigen erziehen und ihm niemals seine Abkunft verraten soll. Die herzlose Mutter kümmert sich wenig um ihr Kind, doch nehmen sich die Großmutter des Knaben, Lady Mason, und seine Pate, Mrs. Loyd, seiner an. Lady Mason schickt ihn in die Schule, und Mrs. Loyd hinterläßt ihm, als sie in seinem zehnten Lebensjahre stirbt, ein Legat, das ihm freilich von den Testamentsvollstreckern vorenthalten wird. Auch der Earl of Rivers gedenkt seiner auf dem Totenbett und will ihm 6000 Pfund aussetzen. Doch entgeht dem Kinde auch dieses bei weitem größere Erbteil, weil die Mutter Richards dem Vater vorlügt, der Bastard sei gestorben. Nachdem die Lady eine Weile geplant hat, den Lästigen nach Amerika zu schicken und so ganz aus dem Wege zu räumen, wird er zu einem Schuhmacher in Holborn in die Lehre gegeben. Bald hantiert er geschickt mit der Ahle und hat keinen Zweifel daran, daß seine Ziehmutter seine rechte Mutter sei. Da stirbt diese, und er findet in ihrem Nachlaß Briefe von Lady Mason, die ihm seine Herkunft enthüllen. Er sucht sich nun seiner echten Mutter auf jegliche Art zu nähern. Aber die stolze und harte Frau will nichts von ihm wissen. Sie weist ihm die Tür, was ihn nicht hindert, Abends im Dunkeln stundenlang vor ihrem Hause auf- und abzuwandeln in der Hoffnung, er werde sie am Fenster erspähen oder doch ihren Schatten, wenn sie mit einem Licht durch die Gemächer streife. Aber die Gräfin verschließt sich

allen seinen Bemühungen. Er erweicht ihr Herz nicht, und auch ihre Hand, worauf es ihm nicht minder ankommt, bleibt für ihn geschlossen. Er gerät in Not. Er sucht Mittel für seinen Unterhalt und „having no profession, became, by necessity, an author“ (S. XI).

Es war damals in England eine gute Zeit für den Schriftsteller. Im Jahre 1695 war endgültig die Preßfreiheit erteilt worden. Schnell blühte, genährt von politischen Kämpfen, der Journalismus empor, und unter der Königin Anna gab es eine Tagespresse in unserm Sinne. Damals erschienen in London 18 politische Zeitungen, freilich höchstens zweimal wöchentlich, bis diesem Mangel im Jahre 1709 der „Daily Courant“ abhalf, die erste Tageszeitung Europas. Daneben gebar jedes politisch bedeutende Ereignis zahlreiche Flugschriften.

Auf diesem Gebiet versucht es auch Savage; zunächst, ohne sich wegen seiner mangelnden Sachkenntnis in politischen Dingen Skrupel zu machen, mit einem poetischen Pamphlet gegen den Bischof Hoadley, das unter der Menge ähnlicher Blätter verschwindet und dessen sich der Verfasser bald selber schämt. Er arbeitet dann sein erstes Stück („Woman's a riddle“), das wenig Beifall findet. Besser geht es ihm zwei Jahre später (1718) mit einer neuen Komödie „Love in a veil“. Er erregt die Aufmerksamkeit Richard Steeles und des Schauspielers Wilks, die sich, von seinem Schicksal gerührt, seiner annehmen. Steele meint, die Grausamkeit der Mutter gebe Savage das Recht, in jedem braven Mann seinen Vater zu sehen (S. XII), ja er plant sogar, seinen Schützling mit seiner natürlichen Tochter zu verheirathen. Da erfährt er, daß Savage ihn in einer leichtfertigen Stunde oder in der Hitze einer vorübergehenden Empfindlichkeit bespöttelt habe, und läßt ihn fallen. Mr. Wilks führt Savage in die Welt des Theaters ein. Eine Schauspielerin, Mrs. Oldfield, findet Wohlgefallen an dem jungen Dichter und setzt ihm eine Pension von 50 Pfund jährlich aus. Johnson betont, daß

dies Verhältnis durchaus rein geblieben sei; Savage habe die Künstlerin nie allein oder anderswo als hinter der Szene gesprochen.

Inzwischen hat Savage die Bemühungen, sich das Herz seiner Mutter zu erobern, fortgesetzt, freilich ohne Erfolg. Ein Almosen, das sie ihm einmal hinwirft, und die Rente der Mr. Oldfield genügen nicht, ihn vor Mangel zu schützen. Obdachlos und hungernd dichtet er sein Drama „Thomas Overbury“ (1724); er muß es auf Papierfetzen niederschreiben, die er sich auf der Straße zusammengesucht hat. Dieses Stück hat Erfolg. Der Autor schließt Freundschaft mit dem Kritiker Aaron Hill, der in seinem „Plain dealer“ ein Gedicht veröffentlicht, das die Mutter Savages anklagt. Ihre Grausamkeit wird so allgemein bekannt, und auch die Ausgabe der Werke Savages, auf die Hill eine Subskription veranstaltet, eröffnet eine Vorrede, die das Benehmen der Mutter geißelt.

Am 20. November 1727 trifft Savage ein Unglück. Er gerät des Nachts in Gesellschaft von einigen Bekannten mit anderen Gästen eines übel berüchtigten Kaffeehauses in Streit. Einer der Gegner wird erschlagen, ein Mädchen verwundet. Vor Gericht wird Savage beschuldigt, zuerst blank gezogen zu haben, und in Ketten gelegt. Zu seiner Rettung vor dem Tode rufen seine Freunde die Gnade der Krone an. Die Mutter dagegen sieht jetzt eine Gelegenheit, sich seiner zu entledigen. Sie beschuldigt Savage, er sei einmal in ihr Haus gedrungen und habe sie ermorden wollen. Schon ist man geneigt, ihr zu glauben. Da in der höchsten Not nimmt sich Frances Thynne Counteß of Hertford des Verklagten an. Sie berichtet der Königin wahrheitsgetreu seine Geschichte, und der König begnadigt ihn.

Freigelassen lebt Savage in alter Bedrängnis. Sein Leichtsinn hofft immer auf Hilfe von andrer Seite. Sie wird ihm auch von seinen Freunden, aber ohne Halt zerrinnt ihm das Geld unter den Fingern. Er wendet

sich wieder an seine Mutter und droht ihr mit Spottgedichten, wenn sie ihm keine Pension gewähre. Ein Verwandter der Lady, Lord Tyrconnel, bewegt ihn, davon abzustehen, indem er ihm sein Haus öffnet und ein Jahrgeld von 200 Pfund aussetzt. Es beginnt jetzt eine glänzende Zeit für Savage: er wird in die vornehme Gesellschaft eingeführt, er gibt das Geld mit vollen Händen aus, er ist der Modeheld der Hauptstadt. Aber bald entzweit er sich mit dem Lord, der ihn der Verschwendung und des Trunkes beschuldigt und ihm einen regelmäßigen Lebenswandel vorschreiben will. Savage faßt das als armselige Knickerei und lästige Bevormundung auf. Dazu kommt sein Hang zur Satire, der vor den Freunden des Hauses, selbst vor Tyrconnel nicht Halt macht. Es kommt zum Bruch. Der Lord setzt ihm den Stuhl vor die Tür und entzieht ihm die Rente. Savage rächt sich mit dem Gedicht „The Bastard", das er höhnend seiner Mutter widmet. Er erregt weithin Aufsehen damit. Die Lady befindet sich gerade in Bath. Von allen Ecken und Enden tönen ihr Verse aus dem neuen Werk ihres Sohnes entgegen, so daß sie vor dem Klatsch nach London fliehen muß.

Das weitere Leben Savages ist für Gutzkows Drama nicht mehr wichtig: es ist ein Betteln an allen Türen, gelegentlicher Überfluß wechselt mit trostlosesten Entbehrungen. Er bemüht sich ohne Erfolg um die Stellung eines poeta laureatus; er erwirbt sich die Gunst der Königin, die ihm eine Pension gewährt, welche aber mit ihrem Tode erlischt; vergebens sucht er die Aufmerksamkeit des Thronfolgers und des Ministers Sir Robert Walpole auf sich zu ziehen. Er gerät immer tiefer in Not, verbirgt aber seinen Freunden nach Möglichkeit seine jämmerliche Lage und bleibt seelisch ungebeugt und stolz. Auch findet er immer wieder neue Freunde, die ihm beispringen. Man gewährt ihm Obdach und Verpflegung in Familien; leider ist er ein unbequemer Gast, der keine Hausordnung hält und am liebsten in

den obscuren Winkeln der Stadt herumstreicht. Endlich kommt man überein, ihn außerhalb Londons unterzubringen. Mit tiefem Widerstreben macht sich Savage auf die Reise. Bald hält er es in dem kleinen Swansea nicht mehr aus. Er kehrt zurück und rastet in Bristol, wo man ihn anfangs freundlich aufnimmt, aber seiner bald müde wird. Er hat kein Reisegeld für London. Was er bekommt, verbraucht er sofort. Endlich sperrt man ihn wegen einer Zechschuld ein. Er stirbt am 1. August 1743 im Gefängnis.

Gutzkow sagt in dem Vorwort, er sei nicht viel von den historischen Daten, die Johnson ihm gegeben, abgewichen. Natürlich mußte er den Kampf des Sohnes um die Mutter, der sich über Savages ganzes Leben verteilt, für seine dramatischen Zwecke auf einige Monate zusammenpressen. Er vereinigt ferner Rollen, die in der Biographie mehrere Personen spielen, in eine. Er hebt vor allem seinen Helden dichterisch und menschlich und bringt sein Verhältnis zur Mutter, das in der Lebensgeschichte Savages im Sande verläuft, zu einem Abschluß.

Als Gutzkows Savage sich seiner Mutter nähert, ist er schon ein allgemein bekannter Dichter. Einige Stücke von ihm sind aufgeführt, die Kritik hat ihn freundlich begrüßt, sein „Thomas Overbury“ wird in Drury-Lane vorbereitet. Als Poet ist er, wie sein Freund Steele sagt, alles andre denn ein kritischer Kopf, sondern ein Phantast, der nur die Welt der Dichtung, der Bühne kennt. Lady Macclesfield meint (II, 6): „Seine Weise hat etwas Fieberhaftes, oder eine gewisse ängstliche Hitze; aber seine Bilder, treffen sie auch nicht immer das, wofür sie als Vergleichung dienen sollen, führen uns doch in eine schöne idealische Welt ein, die recht hübsch wäre, wenn man sie festhalten könnte.“ Das wüste Leben, dem sich der historische Savage ergeben hat, übernimmt Gutzkow. Auch seines Helden heißes Blut tobt sich mit wilden Gesellen in Matrosenschenken

aus, oder vielmehr hat es das getan, denn mit der Entdeckung seiner Mutter ist „eine sittliche Verklärung über ihn gekommen“ (I, 1), die alles hervorzaubert, was Adliges in ihm lag. Selbst aus seiner Armut macht er kein Schaugepränge mehr, wie er es in seiner Bohème getan hat. Ein kindlich-vertrauensseliges Gemüt, zweifelt er nicht daran, daß seine Mutter ihn mit offenen Armen willkommen heißen werde. Er freut sich auf diese Vereinigung wie ein Kind auf Weihnachten, steht nachts vor ihrem Fenster und drückt vor Sehnsucht seine Lippen auf die marmorne Schwelle ihres Palasts. Da ihn die Lady kalt abweist, will er, stolz auf seinen Dichterberuf, mit seinen Werken ihre Liebe erzwingen. Als er sie in einer Sänfte ins Theater tragen sieht, wo sein „Overbury“ das Rampenlicht erblickt, da jauchzt er auf: „Himmel, ihr Herz erweicht sich! Sie wird der Brillant in dem heutigen Ring der festlich geschmückten Logen sein und milde und versöhnende Strahlen auf den Ruhm ihres Sohnes werfen! . . . . . Sie wird meine Schöpfung verklären und den glücklichsten aller Söhne an ihr endlich, endlich versöhntes Herz drücken!“ (II, 5).

Auf diesen Theaterabend verlegt Gutzkow jenen Kaffeehausstreit, der den englischen Dichter in einen Halsprozeß verwickelte. Das Benehmen der Lady gegen ihren Sohn hat ganz London entrüstet. Sie gleicht in ihrer herzlosen Kälte und Grausamkeit der Lady Frances Howard im „Overbury“. Gutzkow läßt ähnlich wie Shakespeare im „Hamlet“ das Schauspiel zu einer Schlinge für die Bosheit werden. Eine beziehungsreiche Stelle in Savages neuem Stück, die das Publikum zu demonstrativem Beifall erregt, vertreibt die Lady aus ihrer Loge. Ihr Sohn schützt sie vor der aufgeregten Menge und gerät in Streit mit einem sittlich verkommenen Verwandten seiner Mutter, dessen Beschimpfung er mit dem Degen in der Hand rächt. Wie in der Geschichte wird er verhaftet und wegen Totschlags zum Tode oder wenigstens zur Deportation verurteilt. Seine Mutter weigert sich

auch im Stück, Fürbitte für ihn einzulegen. Eine junge Schauspielerin, Miß Ellen, erwirkt ihm von der Königin die Freiheit. Nun nähert sich auch in Gutzkows Drama Lord Tyrconnel dem Dichter, aber nicht, um die Lady, seine Verwandte, vor Savages Angriffen zu schützen, sondern um sich an ihr, ein verschmähter Liebhaber, zu rächen. Der Zwist zwischen ihm und seinem Schützling bricht dann nicht über dessen Undankbarkeit und Verschwendung aus, sondern weil Savage sich von seinem Pseudowohltäter entrüstet abwendet, als dieser ihn benutzt, um seine Mutter einer öffentlichen Demütigung auszusetzen.

Völlig verändern mußte Gutzkow den Ausgang seines Helden. Er durfte ihn nicht nach einem wirren und doch in seinem Wechsel von Überfluß und Entbehrung eintönigen Leben in irgend einem Schuldgefängnis, von Entbehrungen zermürbt, sterben lassen, sondern er mußte den Kampf um die Liebe der Mutter zu einem Abschluß bringen. So führt er denn die Lady Macclesfield, die in der Geschichte längst mit Colonel Brett, einem Freunde Steeles, glücklich verheiratet war, mit Savage im Hause der Kitty Toms, der er nach seiner Geburt eine Zeitlang anvertraut war, zusammen und gibt ihnen Gewißheit über ihr Verhältnis zu einander.

Savage ist kein jungdeutscher, moderner Dichter. Er ist ganz befangen in dem einen, was sein Leben erfüllt und was ihm seine Schmerzen schenkt: seiner Mutter. Er gehört zu jenen träumerischen und leidenschaftlichen, überempfindlichen Künstlern, die in Goethes Tasso ihren Ahnen haben. Als er in Lord Tyrconnels Palast im Überfluß schwelgen kann, vergleicht ihn dieser ausdrücklich mit dem italienischen Dichter, und Savage nimmt diesen Vergleich auf. Wie dieser bedarf er heiterer Gärten und der Einsamkeit melancholischer Schattengänge; ohne sie kann er nicht Dichter sein. Er ist ein weltschmerzlicher Poet. Er ist, wie Gutzkow von Grabbe sagt (Götter, Helden, Don Quixote; 1838.

S. 54), unfähig, „seinen Dichtergeist mit dem bürgerlichen Leben auszugleichen.“ Er ruft aus (V, 3): „O, der einzelne kann es gar nicht fassen, des Weh, das sich zusammenballt, und wie eine Lawine uns überschüttet.“ Aber der Mensch ist an diesem Weh schuld. Wir verderben uns die Schönheit der Welt, wir verpesten sie. Der Gedanke aus Schillers „Braut von Messina“ klingt hier nach: „Die Welt ist vollkommen überall, Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.“ In den Menschen sieht Savage Neider und Verläumder, wilde Tiere, die nur die Nacht mit ihren Schrecken bändigt. Kräht der Hahn in der Frühe, so erwacht ihr Haß. Aber er birgt in seiner Seele den Glauben, „daß ein Tag kommen muß, wo die Menschen sich durchschauen wie mit kristallenen Leibern, und jede List, jede Lüge, jede Gewalt auf der Zunge und dem Herzen wie Schaum zerrinnt“ (IV, 4). Für dies ersehnte Reich des Friedens zu streiten, ist er jedoch nicht der Mann. Sein eigenes Schicksal verschlingt alle Kraft, und als ihn an jenem Abend bei Tyrconnel seine Mutter durch ihren Fluch sozusagen anerkennt und er dem grausamen Lord alle Wohltaten vor die Füße wirft, da ist er so gebrochen, daß er sich in das Dunkel des Elends wie in die Arme einer Mutter flüchtet, nicht etwa zur Poesie als einer stählenden Trösterin. Gutzkow schlägt in seinem Vorwort vor, die Rolle des jungen Schwärmers einer Schauspielerin anzuvertrauen. Ich glaube nicht, daß das von Vorteil sein würde, aber eins beweist dieser Gedanke: Gutzkow selbst sah in seinem Helden keinen mannhaften Verfechter neuer Ideen, sondern nur einen poetisch angehauchten, empfindsamen Phantasten mit Anwandlungen aus der Sphäre Rousseaus und Jean Pauls. Sein Freund Steele nennt ihn einmal halb ironisch „den größten Dichter unserer Epoche“ (I, 2). Seine Bedeutung liegt darin, daß er es ist, wie Gutzkow annimmt, der in einem Zeitalter klassizistischer Unnatur nach französischem Muster wieder an den großen, fast vergessenen Shake-

speare anzuknüpfen beginnt. Seine Verdienste beruhen also zum guten Teil auf einer Wiederbelebung der Vergangenheit. Sein Sinn ist nicht auf die Gegenwart gerichtet, wie der seines Freundes, des Journalisten Richard Steele, der der eigentliche Dolmetsch von Gutzkows Ansichten über Literatur und Leben ist.

Gutzkow fand Richard Steele in Johnsons Biographie als den liebenswürdigen, aber leichtlebigen, in steten Geldverlegenheiten steckenden Schriftsteller vor, der ein recht ungeeignetes Vorbild für den jungen Savage war, wie es da heißt, und mit dem sich der Poet bald entzweite. In doppelter Hinsicht mußte Gutzkow die Persönlichkeit und das Wirken des Mannes fesseln: er war Poet und Journalist in einer Person. Steele war als Gründer der moralischen Wochenschriften in England ein mächtiger Förderer der Presse, dessen Einfluß auch auf Deutschland von großer Bedeutung gewesen ist. Schon vor ihm hatte es freilich Zeitschriften gegeben, die moralische und literarische Angelegenheiten in den Kreis ihrer Betrachtung zogen. Doch war Steele der erste, der für diese Dinge eine eigene Wochenschrift zu gründen wagte. Am 12. April 1709 erschien die erste Nummer seines „Tatler", den er, bald von Addison wirksam unterstützt, unter dem aus Swifts Satiren entlehnten Pseudonym Isaak Bickerstaff herausgab. Die Zeitschrift widmete sich der Unterhaltung, der Dichtung, der Wissenschaft. aber in ihren dreimal wöchentlich erscheinenden Nummern war auch die Politik nicht ausgeschlossen, wenigstens so lange nicht, als Steele Redakteur der „Gazette", des Regierungsblattes, war und ihm so die politischen Neuigkeiten aus erster Hand zur Verfügung standen. Dem „Tatler" folgte 1712 der „Spectator", ein Blatt, das täglich und mit dem gleichen Erfolg erschien, und das der Herausgeber, die Ermüdung des Publikums fürchtend, als es auf der Höhe seiner Beliebtheit stand, plötzlich abbrach, um es 1713 mit dem „Guardian" zu versuchen, an den sich noch einige

andere Zeitschriften, teils belletristischen, teils politischen Charakters schlossen, bis sich Steele ganz der politischen Laufbahn widmete, in der er es zu hohen Ehren brachte.

Neben dem Tagesschriftsteller Steele steht der Lustspieldichter. Noch ehe er begann, die moralischen Zeitschriften herauszugeben, hatte er einige Lustspiele geschrieben. Dann brauchte er für die Journale seine ganze Kraft, aber er bewahrte dem Theater seinen Anteil: als Gouverneur der Königlichen Schauspielergesellschaft gab er unter dem Pseudonym Sir H. Edgard eine Theaterzeitschrift heraus, und im Jahre 1721 verfaßte er sein bestes Lustspiel „The conscious lover". Wie er in seinen Zeitschriften etwas Neues brachte, so auch in seinen Komödien. Er war der Reformator des englischen Lustspiels, das unter den letzten Stuarts in tiefe Sittenlosigkeit verfallen war. Er selbst nennt die komische Bühne seiner Zeit „eine Schmach für die Sitte und Religion unseres Volkes." Er schafft ein Lustspiel für dasselbe gebildete Publikum, dem er seine Journale widmet. Seine Stücke sind noch nicht ganz frei von Schlüpfrigkeiten. Aber er ist, wie Thackeray sagt, der erste gewesen, der wieder Achtung vor den Frauen gehabt hat (Englands Humoristen. Dtsch. von A. v. Müller, 1854. S. 130).

Dieser Geist, dessen lehrhafte und nicht immer der Trockenheit entbehrende Sinnesart in seiner Zeit begründet war, hatte in seiner vielseitigen Geschäftigkeit manches, was sich mit Gutzkow berührte. Gutzkow hatte als Journalist begonnen. Er besaß, als er den „Savage" schrieb, in dem „Telegraphen" eine Zeitschrift, die, wie Levin Schücking in seinen Lebenserinnerungen (1, 110) erzählt, das Journal war, „welches damals am rührigsten und mit der eifrigsten Hingabe, mit der rücksichtslosen Überzeugungstreue, die sich nicht darum kümmert, ob sie sich mit jedem Schritte Feinde und Widersacher erweckt, die modernen Ideen vertrat." Gewiß waren diese Ideen andere als die Steeles. Aber

eins war beiden gemeinsam: sie zogen das Leben, wie es sich vor ihren beobachtenden Augen abspielte, vor ihr Forum, und beide befolgten damit aufklärerische, polemische Tendenzen.

Dazu kam, daß in dieser Hamburger Zeit des „Telegraphen“ sich zum erstenmal der Journalist Gutzkow eng mit dem Dramatiker verband. Auch diese Analogie in dem Wirken Steeles mußte ihn vertraut ansprechen. Freilich läßt er in seinem Stück den Dichter Steele bei Seite. Er wollte das Interesse auf den einen Poeten des Dramas konzentrieren und sich ferner den Gegensatz des spornenden und auch wieder zügelnden Kritikers zu dem ungebunden schaffenden Genie nicht entgehen lassen. So teilt er denn seine eigene Seele zwischen Savage und Steele. Die Mahnworte, die Steele seinem ins Phantastische ausschweifenden Freunde zuruft, ruft Gutzkow sich selber zu. Savage ist sein jugendlich schwärmendes Herz, Steele sein unerbittlich richtender Verstand.

Richard Steele ist der Liebling Gutzkows. Während die Charakterzeichnung Savages im allgemeinen die Linien innehält, die die Tradition des Künstlerdramas vorschrieb — denn das Besondere liegt in seinem äußern Schicksal, nicht in seinem Charakter — hat Gutzkow mit seinem Steele eine Figur auf die Bühne gestellt, die, trotz der Verwandtschaft mit dem historischen Urbild, im Boden der Gegenwart wurzelt und aus ihm ihre Originalität saugt. Steele gehört nicht zu den Haupthandelnden des Stückes und prägt sich doch dem Betrachter am lebhaftesten ein. Er ist eine Art personifizierter Chorus, der die Stellung des Dichters zu den Begebnissen des Dramas verkündet, der Raisonneur des modernen Schauspiels. Miß Ellen nennt ihn den ewigen Widersacher und spricht von seinem ätzenden Verstand. Er bewegt sich als Kritiker nach seinem eigenen Geständnis „in dem verworrenen Gebiete halber Schönheiten, halber Wahrheiten, unvollkommener Versuche und ermüdeter Anläufe“ (I, 1). Er ist auch politisch tätig. Er hat das vorige

Ministerium gestürzt und strebt nach höherem politischem Einfluß. Aber er geht dabei vorsichtig zu Werke: er schreibt über die Komödianten und meint die Minister. Er übt also dieselbe Kunst, die die Schriftsteller des jungen Deutschlands so virtuos ausgebildet hatten: unter der Maske der Belletristik die verbotene Ware der Politik einzuschmuggeln. Er hat die Literatur des Tages erfunden, er hat, wie Lord Tyrconnel es ausdrückt (II, 2), jene olympischen Blitze der öffentlichen Meinung geschmiedet, die zerschmetternd auf den Lug und Trug der verdorbenen Sitten und Meinungen seiner Zeit niederfahren. Mit Selbstbewußtsein rühmt er, wie die Macht des Journalismus wächst. „Wir spinnen das Gewebe dessen, was man heute noch zu behaupten, zu glauben wagt" (III, 4). Mit einem anderen Bilde hatte Gutzkow im „Blasedow" (2. T., 7. Kap.) einen ähnlichen Gedanken ausgedrückt: „Die Journalisten sind die Geburtshelfer und Totengräber der Zeit." Und weiter redet Steele von der popularisierenden Macht der Presse: „Die Gold- und Silberbarren der Wissenschaft prägen wir in kurante Münze um, die von einer Hand zur andern wandert und den Umsatz der Ideen befördert. Zu den edlen Metallen eines Baco, einer Locke setzen wir das Kupfer hinzu, legieren das Silber und geben die Wahrheit dreizehn-, zwölf-, elflötig heraus, je nachdem sie die Menschen fassen können" (III, 4). Er entwindet das Wissen den Händen der Pedanten und entdeckt das Mittel, es liebenswürdig und verführerisch für die Menschen zu machen. Diese Aufgabe stellte sich auch zu Gutzkows Zeit die Presse, wie heute noch, und ihre Lösung ist trotz der Gefahr der Verflachung nötig und wünschenswert, „denn" ruft Steele aus, „die Ideen müssen Gemeingut werden; alle sind berufen, die Menschheit will wissen, woran sie ist!" (III, 4.) Mit diesem Ziel vor Augen beherrscht Steele die öffentliche Meinung, aber nicht willkürlich, sondern mit weiser Mäßigung, denn er kennt ihre gefährliche Macht. Als er auf Lord Tyrconnels Anregung eingeht,

seine Feder, wie es in Johnsons Biographie Aaron Hill tut, gegen die unbarmherzige Lady Macclesfield zu richten, bekennt er schmerzlich, „daß in dieser Welt keine Wahrheit mehr denkbar ist, zu der nicht hinten eine, wenn auch noch so kleine, versteckte Hühnersteige des Interesses führt“ (II, 2). Doch der esprit de corps, den Gutzkow sein Leben lang besessen hat, gibt bei ihm den Ausschlag: als die Lady auch gegen das dichterische Talent seines Freundes kalt bleibt, da schreibt er Sarkasmen wie Scheidewasser und erhebt gleichzeitig die Angelegenheit aus einem pikanten Prozeßskandal zu höherer politischer Bedeutung: „Welch einen schönern Triumph kann die Macht der Rede feiern, als das edelste Opfer unserer künstlichen geselligen Verhältnisse zu verteidigen und an einem gebrochenen Herzen wie dem deinigen zu zeigen, daß wir Ereignissen entgegengehen, wo die Natur, das ewige Maß der Dinge zu Gericht sitzen wird über eine verlebte Welt wie die unsrige — —“ (III, 5).

Steele besitzt einen schlagfertigen Witz und spart damit auch nicht gegen seine Freunde. Er behandelt Savage gern mit ironischer Überlegenheit. Er gießt mit Behagen Wasser in den Wein der Begeisterung seines Freundes, als dieser von seiner wiedergeborenen Mutter schwärmt. Ein unbestechlicher Kritiker, verschont er Miß Ellen so wenig wie Savage mit öffentlichem Tadel. Und doch steckt hinter dieser unbeugsamen Verstandeskälte ein warmes Herz. Er schämt sich seiner Fröhlichkeit, wenn er seinen Freund bekümmert sieht. Dieser Freund Savage, so verschieden von ihm, ist ihm die Ergänzung seines eigenen Ich. Er liebt ihn, wie ein reifer Mann die Überschwänglichkeiten seiner Jugend liebt. Er sucht ihn im Gefängnis zu erheitern. Er arbeitet an seiner Befreiung und setzt schließlich die Anerkennung seiner Ansprüche im Parlamente durch. Er wirkt spornend auf die literarische Entwicklung Savages ein, und es ist, als wenn Gutzkow mit sich selber spräche, wenn er an

ihn die Mahnung richtet: „Lustspiele, Savage, Lustspiele! Die Menschen sind eurer Trauerspiele satt, eurer wahnsinnigen Könige, eurer händeringenden Jungfrauen, eurer naturwidrigen Geisterbeschwörungen! Satt, satt —! Lustspiele, Savage! Feine gesellschaftliche Bezüge, satirische Gemälde des Lebens der höheren Stände, Ironien auf die Advokaten, auf die Ärzte, auf die Priester — das ist ein Feld, Savage: Witz, Witz, Witz! Frage die Schauspieler, sie urteilen selbst so“ (III, 4). So sucht der kritische Geist Steeles wenigstens mittelbar Positives zu schaffen, denn er fühlt sehr wohl, daß ihn seine Journalarbeit nicht völlig befriedigen kann. „Ein Journalist genießt nicht den Reiz seiner Tätigkeit,“ so seufzt er erschöpft und bekennt resigniert: „Ich hätte nie geglaubt, daß es soviel Mühe macht, durch ein Journal sich über die Welt lustig zu machen.“ Aber trotzdem fühlt er sich in diesem Wirbel von Korrekturen, Einsendungen und Pasquillen zu Hause und wohl. Angriffe und Drohungen verlacht er im Bewußtsein seiner Überlegenheit. Selbst die Behörden fürchtet er nicht: „Begrabet mich als ‚Londoner Zuschauer‘ — als ‚Londoner Beobachter‘ steh ich wieder auf.“ Sein Beruf fordert eine gewisse Sorglosigkeit und leichtes Blut. Als die vier Brüder im „Blasedow“ ihr Journal gründen, heißt es: „Niemandem vergeht die Zeit so schnell als Schriftstellern, die für sie schreiben. Der Journalist hat nie Langeweile; versteht er seine Aufgabe, er kann nie Hypochonder werden“ (2. T. 7. Kap.).

Weist Savage eine gewisse Verwandtschaft mit Tasso auf, so liegt es nahe, bei Steele an Clavigo zu denken. Steele ist als Literat weit ernsthafter zu nehmen als der Goethische Damenfeuilletonist, aber beide tragen die Charaktereigentümlichkeiten des Handwerks: das gewandte Auftreten, den beweglichen Sinn, das leichte Herz, die Lust an sichtbarer Wirkung. Diese Zeugnisse für eine würdige Auffassung des Tagesschriftstellers sucht man im übrigen auf der Bühne vor Gutzkow vergebens.

Wohl haben Kotzebue und nach ihm eilfertige Marktlieferanten wie Blum, v. Voß gern Literaten in episodischen Rollen auf die Bretter gebracht: traurige Karikaturen von verhungerten oder verächtlichen Federhelden — der erste moderne Journalist auf dem deutschen Theater ist Steele, und wenn Gustav Freytag in den unvergänglich heitern Bildern seines Lustspiels die Mannen der Zeitung aufbot, so steht er dabei unter dem Einfluß seines so bitter gehaßten jungdeutschen Gegners.

Als Gutzkow in Hamburg das Theaterleben näher kennen lernte, tat es „dem noch jugendlich gestimmten Sinn die weibliche Partie dieser leidenschaftlich bewegten, nie stagnierenden Welt nicht wenig an“ (G. A. W. 11, 266). Zwar entstanden keine Verhältnisse, „aber von holden Lippen wurde Rat begehrt, Protektion abgeschmeichelt“, und das bunte Auf und Ab des Bühnenlebens hatte für den jungen Literaten mannigfache Reize. So fehlt denn in seinem ersten Drama neben dem Dichter und dem Journalisten auch nicht der Vertreter der Schauspielkunst oder vielmehr ihre Vertreterin, Miß Ellen. Sie fehlte auch nicht in der Biographie Johnsons; dort entspricht ihr Mrs. Oldfield, die Savage eine Rente aussetzt, eine Schauspielerin, die auch in Steeles Stücken auftrat, und die dieser in seinen Journalen rühmt. Sie steht in einem mütterlichen Verhältnis zu ihrem Schützling Savage. In Gutzkows Drama dagegen hegt Miß Ellen eine stille, unerwiderte Neigung zu dem jungen Poeten, der bei aller Glut seiner Empfindung nicht fähig ist, sein Herz einer weiblichen Einwirkung gefangen zu geben. Ihre Liebe zu Savage ist ein unterdrücktes Gefühl, das sich in der Unterhaltung mit ihm nur als herzliche Freundschaft kundgibt, dessen Wärme sie jedoch Steele gegenüber zu dessen halb humoristisch, halb ernsthaft geäußertem Schmerz nicht verleugnet. Denn Steele widmet ihr selbst wärmere Empfindungen, und Miß Ellen tröstet ihn mit lächelnder Wehmut, daß er wenigstens ihr Herz aus zweiter Hand besitze. Sie hat nicht ohne

Besorgnis dem oft so wüsten Treiben Savages zugesehen und freut sich der Veränderung, die die Entdeckung seiner Herkunft in ihm bewirkt hat. Sie sieht fast so klar wie Steele, daß diese Entdeckung ihren Freund in schwere Kämpfe stürzen wird, aber sie heißt ihre Besorgnisse schweigen mit dem innigen Wunsch, daß die stolze Frau, der Savage das ganze Feuer seines edlen Herzens zuwendet, den Himmel nicht verschmähen möge, in welchen die Liebe eines solchen Sohnes versetzen müsse. Als dann das Todesurteil über ihrem Freunde schwebt, ist sie es, die den harten Weg zur Lady tut und die Grausame zur Fürbitte zu bewegen sucht. Sie kennt Savage ganz genau: als die Lady von der Deportation spricht, zu der er wohl auch ohne ihr Zutun begnadigt werden würde, schildert sie fast mit denselben Worten (III, 2) wie später Savage (III, 3) das Grauen, das in seinem empfindlichen Gemüt allein schon der Anblick der Bewohner jener Kolonien hervorrufen würde[1]). In dieser Szene mit der Lady zeigt sich Ellen als selbstbewußte und nachdenkliche Künstlerin. Sie hat sich über das Wesen ihrer Kunst Rechenschaft abgelegt. Sie beobachtet das Leben, um daraus für die Bühne zu lernen. Die Erfahrung ist ihre Lehrmeisterin. Sie ist eine schlichte Natur, die den Flittertand einer phantastischen Garderobe nicht mit in den Alltag hinübernimmt, sondern neben dem Bühnendasein ein anderes lebt, das nicht mit Schmerzen gespart, ihr aber seelische Stählung verliehen hat, die nun wieder ihrer Kunst zu Gute kommt. Ihre literarischen Interessen sind die gleichen wie die Savages und Steeles: sie gehört einem Shakespeare-Klub an, der sich die Erweckung dieses vergessenen Dichters zur Aufgabe gemacht hat; sie spielt die Anna im „Richard III.". Sie handelt selbständig und mit großer Energie. Nie-

1) Auf Gutzkow muß diese Art der Bestrafung einen besonders entsetzlichen Eindruck gemacht haben. In den „Säkularbildern" (S. 346) spricht er ganz ähnlich davon.

mand weiß von ihrer Unterredung mit der Lady, und als das erfolglos verläuft, geht sie ungescheut weiter zur Königin und setzt dort die Befreiung ihres Freundes durch. Auch hier folgt Gutzkow Johnson, nur daß es dort eine adlige Dame ist, die das Vorbild für Ellens Handlung abgibt. Ihre Bitte bei der Königin hat Erfolg, aber sie erntet keinen rechten Lohn für ihre Liebe. Der erste Gedanke Savages, als er frei wird, ist: „das ist das Werk meiner Mutter“ — und Ellen muß damit zufrieden sein, ihm „nur wie ein Wanderer am Wege nachzublicken, während er wild auf dem Flügelroß seines Schicksals vorübersaust“ (IV, 5).

Gutzkow hat mit seiner Miß Ellen eine Gestalt von eigentümlicher Zartheit geschaffen. Er durfte, wollte er die Handlungseinheit seines Stückes nicht zersplittern, keine weit ausgesponnene Liebesgeschichte mit hineinziehen. Der Kampf des Sohnes um die Mutter mußte das Hauptmotiv bleiben. So entfernte er denn die belle passion fast ganz aus dem Drama und ließ sie nur leicht anklingen in der Gestalt Miß Ellens. Man vergißt fast, daß sich auch hier eine Tragödie abspielt. So schweigsam ist die elegische Heldin, die mit ihren Schmerzen nicht markten geht, sondern sie in einer Seele voll Liebe mit starker Entsagung vergräbt.

Savage, Steele und Miß Ellen sind die drei Künstlernaturen in Gutzkows Drama. Er hat in ihnen verkörpert, was ihm für die Kunst seiner Zeit not zu tun schien: ein dichterisches Genie im Bunde mit den Ideen der Zeit und einer Schauspielkunst, die gewillt und fähig ist, beiden gleichmäßig zu dienen. Diese programmatische Tendenz, die für die Erkenntnis von Gutzkows Wesen und Wirken von großer Bedeutung ist, verknüpft sich nun mit einer Handlung, die ebenfalls eine tendenziöse Spitze hat. Aus den unerquicklichen und unfruchtbaren Reibereien zwischen Savage und seiner Mutter, wie Johnson sie dargestellt hatte, macht Gutzkow

mit glücklicher Hand den allzeit gültigen und der Teilnahme sicheren Widerstreit zwischen Natur und Konvention. Zu diesem Zweck nimmt er der Lady Macclesfield einen Teil ihrer Unmenschlichkeit. Er befreit sie zunächst von dem Vorwurf des Ehebruchs. Auf einer malerischen Reise ins schottische Hochland, wie ihr Schwager Viscount Marishall spottet, hat sie sich dem Lord Rivers in Liebe ergeben. Savage nimmt an, der Lord sei gestorben, ehe er die Verführte zu seinem Weibe habe machen können. Doch berichtet die Lady anders: sie zürnt dem Treulosen, den nur der Tod im fernen Indien vor ihrer Rache bewahrt habe. Die Ehe mit Lord Macclesfield, einem nachsichtigen und gutmütigen Manne, deckt ihre Schmach mit einem Wappenschild, und bald vernimmt sie die willkommene Botschaft, das Zeugnis ihrer Schande, das Kind, sei gestorben. Aber die bittere Erfahrung ihrer Jugend hat ihre Seele erkältet. Sie ist zur Modedame geworden, die in der großen Welt den Ton angibt. Ihr Palast ist der Schauplatz glänzender Feste. Eine Schar von Verehrern folgt ihr, und sie versteht, sie wie eine erfahrene Kokette zu beherrschen. Sie ist nicht geizig mit ihrer Gunst, und manchem Liebhaber hat sie ein entzückendes Stelldichein gewährt, aber sie wahrt den Schein äußerer Wohlanständigkeit. Sie gehört zu den gebildeten Frauen, doch während sie im Putz die Mode macht, folgt sie in der Literatur dem Geschmack des Tages: sie sieht in Shakespeare einen veralteten Theaterdichter. Sie zieht die Werke vor, „in welchen sich die englische Kraft mit den feineren Gesetzen der französischen Grazie vermählt hat“. Sie hat eine Abneigung gegen die emporkommende Presse und erblickt in den Schriftstellern, die dieser neuen Waffe dienen, nur junge Leute aus niederen Ständen, denen es an Weltton, Sitte, konventioneller Schönheit mangelt (I, 5).

Wie muß auf eine solche Frau, die einmal in der Gefahr geschwebt hat, aus der guten Gesellschaft gestoßen zu werden, und deren Schönheit und Klugheit es

trotzdem gelungen ist, sich zu ihrer Herrscherin zu machen, — wie muß es auf eine solche Frau wirken, wenn eine Schande, die sie längst begraben wähnt, vor ihr wieder lebendig wird! Sie weiß sofort, was sie zu tun hat. Ihr erstes Wort, als sich Savage ihr entdeckt, ist: „Welche schändliche Betrügerei!“ Und mit Trotz und Kälte wappnet sie sich gegen alle Annäherungen ihres Sohnes. Sie verbietet ihm ihr Haus, sie zerreißt seine Briefe, sie verschenkt seine Bücher, die er ihr ins Haus schickt, an die Lakaien, und als er sich auf der Straße ihrer Equipage in den Weg stellt, um ihr einen Blumenstrauß zu überreichen, da befiehlt sie zuzufahren, gleichgültig, ob Savage unter die Räder kommt. Selbst als er sich in Todesgefahr befindet, bleibt ihr Herz unbewegt. Sie hält den Angriffen der Welt, die für den unglücklichen Jüngling Partei nimmt, mutig stand, trotzdem sie darunter leidet, denn dieser Welt zu Liebe stößt sie ja ihren Sohn von sich. Man „zeigt mit Fingern auf sie, man überschüttet sie mit Pasquillen, die man ihr ins Haus schickt, überreicht ihr in den Gesellschaften Bonbondevisen, die Verse von ihrem Sohn enthalten, quält sie mit Spott, Verachtung, Zurücksetzung aller Art“ (II, 6). Man predigt auf den Kanzeln gegen sie. Endlich boykottiert sie der Londoner „vornehme Pöbel“ förmlich. Vor der Tür ihres Hotels wächst Gras. Sie erträgt das alles, denn sie kennt den Wankelmut der Welt und weiß, wie vergeßlich sie ist, wenn neue Sensationen die alten verdrängen. Sie verliert ihre Fassung erst, als sie durch die Verhöhnung in der Gesellschaft bei Lord Tyrconnel in grenzenlose Wut versetzt wird. Ihr Herz weiß nichts von einem Sohn. „In meinem Herzen ist auch nicht die kleinste Stelle für ihn, nicht ein Winkel, wo man eine Wiege hinstellen könnte.“ So spricht sie, als sie das Theater während der „Overbury“-Aufführung, in die sie sich trotzig gewagt hat, verlassen muß, und fügt hinzu, selbst wenn ihr Sohn noch lebe: „Ich bin nicht seine Mutter; ich kann es nicht sein — und wär'

ich's — ich will's nicht sein" (II, 6). Anders im vierten Akt, als Tyrconnel sie auf so niedrige Weise bloßstellt. Jetzt wünscht sie, Savage wäre ihr Sohn, aber nur, um ihm fluchen zu können. Sie widersetzt sich nicht länger der Meinung der Welt, den Urkunden und Siegeln, die ihr den unerwünschten Sohn ins Haus bringen wollen, aber es ist nicht die Liebe, sondern der Haß, der ihn in sinnloser Raserei anerkennt.

Gutzkows Charakterzeichnung der Lady ist nicht einheitlich. Er selbst hat sie einmal schneidend kalt genannt, und jedermann im Stück mit Ausnahme Savages, der ihre Härte mit fast unglaublicher Geduld erträgt, redet in ähnlichen Ausdrücken von ihr. Dabei hat sie von sich aus ein Recht, ihren Sohn zurückzuweisen. Sie hat nicht etwa, wie bei Johnson, das Gerücht von dem Tode ihres Kindes selbst verbreitet, sondern hat gute Gründe, an Richards Tod zu glauben: noch auf dem Sterbebette hat ihre Mutter ihr gesagt, der kleine Sohn des Kapitän Rivers sei gestorben. Gutzkow hat den Charakter der Lady gegenüber seiner Quelle kompliziert. Dort ist sie eine Frau, die ohne jede Spur einer mütterlichen Regung ihr Kind von klein auf zu vernichten trachtet; hier ein Weib, das sich zwar auch gegen die Liebe eines Sohnes verhärtet, die man aber anderseits auch nicht verdammen wird, weil sie einem vermeintlichen Betrüger nicht die Ehre unbefangener und eingehender Prüfung seiner Ansprüche schenken will. So läßt Gutzkow den Zuschauer bis zuletzt in Ungewißheit: ist Savage der Sohn der Lady oder nicht? Diese Ungewißheit ist sicherlich spannend, aber auch marternd, und leider hat sie bei dem Dichter eine Unsicherheit in der Lösung des Konflikts erzeugt, die freilich historisch zu erklären ist. Zwar die Möglichkeit, daß eine adelige Dame aus einer Jugendverirrung einen erwachsenen Sohn hatte, lag auf der Hand und wurde Gutzkow durch eine Hamburger Erfahrung bestätigt, wo er täglich dem Pflegesohn eines Altonaer Kaufmanns begegnete, „der

der Sohn einer vielberufenen Senatorin***, einer geborenen Adligen aus Mecklenburg war" (G. A. W. 11, 287). Ja noch in den „Rittern vom Geist" hat er einen ähnlichen Konflikt zwischen Pauline von Harder und ihrem Sohne Hackert gestaltet, einem „Jüngling von dreiundzwanzig Jahren, voll Lug und Trug, verschmitzt, verworfen, zu jeder Gewalttat fähig und nichts, als den Namen seiner — Mutter suchend" (9. Buch, 11. Kap.). Aber, was gewiß ins Gewicht fiel: die Echtheit Savages war nicht zweifellos. Johnson, dem Savage selbst seine Geschichte erzählt hatte, glaubte daran, doch schon James Boswell, der Biograph Johnsons, bewies, daß die Lady sich mit ihrer Weigerung im Recht befunden habe. Bei der ersten Aufführung von Gutzkows Drama in Frankfurt a. M. (15. Juli 1839) schloß das Stück mit der Aufklärung des Irrtums, in dem sich Savage seiner vermeintlichen Mutter gegenüber befindet (s. die Berichte im „Morgenblatt" über die Frankfurter, Stuttgarter und Weimarer Aufführungen, 1839, No. 187—190, No. 272—273, No. 277—278). Die alte Wärterin Kitty beschwört, das Kind der Lady sei längst gestorben — Savage stirbt an der Enthüllung dieses grausamen Mißverständnisses, das ihn seine Lebensfreude und -ruhe gekostet hat. Angesichts seines Jammers bedauert die Lady ihre Schroffheit. Sie möchte ihn jetzt gern als ihren Sohn betrachten. Dieser Schluß erfuhr bald Varianten. Am 14. Dezember 1839 schreibt Emil Devrient an Dr. Dräxler-Manfred Houben, Devrient S. 180): „Der Savage wird bei uns am 1. Januar in Scene gehen, — man ist sehr gespannt darauf, — ich habe den Vorsprung ihn schon gespielt zu haben (in Frankfurt a. M.). Gutzkow hat den Schluß jetzt verändert — und wie mir deucht, recht wirksam — dies betrifft die Lady nur in stummen Spiel, er läßt die wirkliche Mutter des Savage im Bilde an der Wand der armen Leute im letzten Akte hängen, Savage stirbt nach seiner Enttäuschung mit einer schmerzlichen Rede zu jenem Bilde seiner wahren Mutter". In dieser Form,

freilich noch mit mannigfachen kleineren Änderungen, ging dann das Stück am Dresdener Hoftheater in Szene. Ich glaube nicht, daß der weichliche Schluß, den Devrient recht wirksam nennt, sehr vorteilhaft gewesen ist. Im Gegenteil hat er vielleicht Gutzkow erst klar gemacht, daß es nicht angehe, eine fünfaktige Tragödie zum Schluß als das Spiel eines bedauerlichen Irrtums hinzustellen. Im März 1840 hat er deshalb sein Stück so zu Ende geführt, wie es im wesentlichen gedruckt worden ist. Er schreibt darüber an Emil Devrient, dem er sein neues Stück, den „Werner", übersendet (am 11. März 1840; Houben, Devrient, S. 185): „Dieser Jordan ist dankbarer als Savage, bei dem mir die verfluchte Tieck-Solgersche Theorie von der tragischen Ironie den niederträchtigen Streich spielte, daß ich 4 Akte lang das Publikum foppe und im 5ten Eis auf die glühendste Hitze gieße. Willst du einen Beweis meiner Eitelkeit, meiner Schwäche, meiner Inkonsequenz, meines Geizens nach Beifall sehen? Lies den Carton, der im Mscrpt. des Werner liegt. Ich habe für die Bühnen, wo Savage neu ist, ihn zum wirklichen Sohn der Lady gemacht! Mögen sie mich nun am Pranger der schwärzesten Verläumdungen u. s. w." ich kann nicht anders. Die Tollheit, die ich beging, vorm Jahre diesen verfluchten 5ten Akt zu schreiben, läßt mich nicht schlafen. Wenn du also den Savage in Wiesbaden (wo er noch nicht war) oder in Pesth (wo er schon wieder vergessen ist) spielen solltest, so nimm diesen Schluß mit und gieb deiner Rolle damit jenen Schwung, den ich Unvernünftiger nach der frühern Auffassung im 5. Akte immer abknickte. Ich hoffe, daß in dieser veränderten Katastrophe sich das Stück auf dem Repertoir erhält, was in der alten Art nicht möglich war". In der Vorrede zur fünften Auflage des Stücks sowie in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11. 287) stellt Gutzkow es so dar, als habe das Burgtheater mit seiner Komtessenmoral nicht geduldet, daß der arme, verkommene Savage der natürliche Sohn der vornehmen

Dame gewesen sei, und er habe infolgedessen die Grausamkeit der Lady in die „untrügliche Stimme der Natur“ verwandelt, Savage nicht ihr Kind sein lassen. Der einzige Reiz, der für ihn in dieser Änderung gelegen habe, sei jene Hinneigung zu der romantischen Ironie gewesen: „All die Mühe, die du in deinem Stück geschildert hast, zuletzt um einen Irrtum!“ — „Die Wirkung dieser Änderung muß eine peinliche gewesen sein“. Wie schon Houben bemerkt, irrt hier der Dichter (G. A. W. 2, 11). Das Burgtheater sträubte sich gegen den unehelichen Sohn der Aristokratin und wünschte, dafür einen legitimen einzutauschen. Das hätte natürlich dem Stück den Lebensnerv durchschnitten, und so begnügte man sich denn in Wien damit, die erste Fassung von 1839 aufzuführen (am 6. September 1842) und die neue, konsequentere von 1840 zu ignorieren.

Auch diese Redaktion blieb nicht die endgültige, wenn sie auch nur in nebensächlichen Punkten Veränderungen erlitt. Wenn man die erste Auflage von 1842 mit der letzten von 1872 vergleicht, so begegnet man auf Schritt und Tritt der bessernden und ändernden Hand des Dichters. Das Meiste ist rein stilistischer Natur, und oft sieht man keinen Grund zur Änderung als Gutzkows nervöse Lust daran. Wichtiger ist, daß er bereits im vierten Auftritt des ersten Aufzugs den Lord Tyrconnel vorbereitend erwähnen läßt, der später der Lady einen so bösen Streich spielt. Einige Kürzungen sind durchgeführt: so fällt von den Versen, die Miß Ellen in der Aufführung des „Overbury“ spricht, eine Strophe weg. Besonders lehrreich ist ein Strich in der vierten Szene des vierten Aktes. Dort zweifelt Savage zwar auch jetzt noch einen Augenblick an der Berechtigung seiner Ansprüche, aber in den ersten drei Auflagen heißt es viel ausführlicher: „Es ist wie eine fixe Idee. Ein Glück noch, daß ich anfange, unentschlossen zu werden, und mich selbst frage: solltest du dich doch geirrt haben! Während ich die kühnsten

Brückenbogen der Hoffnung wölbe, wird ihr Fuß unten von den sich kräuselnden Wellen des Zweifels bespült, so daß ich, was ich mit einer Hand baue, schon mit der andern selbst wieder einreißen muß. Ich pflanze die Bäume und lege selbst die Axt des Zweifels an ihre Wurzel". Hier schimmert noch die erste, ironische Lösung des Konflikts, die mit solchen Worten vorbereitet wird, deutlich durch. Eine Szene hat Gutzkow vollständig verändert und mit Glück. In den ersten Auflagen schmiedet Lord Tyrconnel mit den Inseparables der Lady, Lord Berwick und Lord Winchester, die beide ihrer Dame nur noch unwillig dienen, ein Komplott. Sie sollen Lady Macclesfield statt auf einen Maskenball zur Herzogin von Sussex auf eine ähnliche Veranstaltung bei Tyrconnel führen. Der edle Lord setzt den beiden seinen Plan so auseinander: „Die Façade des Hotels der Herzogin hat mit meinem die größte Ähnlichkeit, die Treppen werd' ich mit solchen Blumentöpfen zieren, die die Herzogin liebt; die Statue Cromwells, die auf meinem Flur steht, werd' ich mit einer Copie der Danae vertauschen, Sie kennen sie ja bei der Herzogin; die Masken werden, hier wie dort, dieselben sein können, so daß es lange währen soll, bis sie den Irrtum merkt. Ich werde ihr dann den Sohn vorstellen und sie vor aller Augen veranlassen, daß sie mit ihm tanzt". Und die beiden Kavaliere sagen ohne Bedenken Ja: „Da sich bei der Lady doch nichts mehr gewinnen läßt, so ist auch bei diesem letzten Spaß wohl nichts verloren". Gutzkow läßt den Adel in seinem Stück keine gute Rolle spielen. Ganz abgesehen von der Lady: ihr Schwager ist ein Spieler, Betrüger und Taugenichts, und Berwick und Winchester sind vom Stamme Rosenkranz und Güldenstern. Lord Tyrconnel, der Lady ehemaliger Geliebter, ist ein boshafter und rachsüchtiger Intrigant. Er gehört zu den liberalen Edelleuten, von denen Steele verächtlich urteilt: „Nur weil sie eitel und zuweilen furchtsam sind, geben sie sich das Ansehen,

als liebten sie Humanität und Freiheit! Ihre Stammbäume bleiben immer dieselben, ob sie nun wild und knorrig im Wald ihrer Privilegien dem Sturm der Zeit trotzen oder ob sie zierliche kleine Döschen daraus drechseln, die sie dem Zeitgeist[1]) präsentieren, um ein galantes Prischen daraus zu nehmen". Nur um eine „Dividende bei der öffentlichen Meinung zu gewinnen" und vor allem um sein eignes Mütchen zu kühlen, tritt Tyrconnel für Savage ein (II, 2). Da war es nun gut, daß Gutzkow diesem unerfreulichen Charakter so viel Schamgefühl lieh, die Bundesgenossen für seinen Überfall nicht unter seinen Standesgenossen, sondern in zwei gleichgültigen Bedienten zu suchen. Nun sind die beiden Lords wie die Lady die Dupierten (IV, 6).

Proelß nennt in seinem Buch über das junge Deutschland (S. 756) Gutzkows „Savage" emphatisch „einen epochemachenden Sieg, die Eröffnung eines Triumphzuges der Gutzkowschen Muse über die deutsche Bühne, der den Verfasser zum Regenerator derselben machte, zum Bahnbrecher für eine ganze Generation neuer Dramatiker, zum Hort einer neuen Ära deutscher Schauspielkunst." Die Kritik der Zeit hatte für die historische Bedeutung des Werkes keine rechte Empfindung. Ein Anonymus in der „Eleganten Zeitung" — Gutzkow vermutete darin Heine — erhob gegen ihn den Vorwurf, das Stück sei aus dem Französischen entlehnt; Wienbarg wandte sich in den „Hamburgischen Blättern" (23. Juli 1842) gegen die Künstlerdramen überhaupt; Kühne tadelte nach der Leipziger Aufführung (1840) die Anlage des Stücks als Unsinn und meinte, ein gescheiter Advokat habe die ganze Intrigue unmöglich machen müssen (Porträts und Silhouetten, 1843). Gutzkow konnte sich gegenüber solchen Angriffen von nahestehender Seite auf den Erfolg seines

1) In den ersten Auflagen hieß es weniger bezeichnend „der Freiheit".

Dramas berufen, und die „versteckte Jämmerlichkeit“ jener Notiz in der „Eleganten Zeitung“ tut er in einem Brief an Weill vom 21. Juli 1839 (Alex. Weill, Briefe hervorragender verstorbener Männer Deutschlands) mit der Bemerkung ab, er „habe es nicht nötig, eine bekannte Episode der englischen Literaturgeschichte aus französischen Quellen zu schöpfen.“ Will man nach literarhistorischen Analogien suchen, so erinnert der Auftritt zwischen Lady Macclesfield und Miß Ellen an die Szene zwischen Lady Milford und Luise in „Kabale und Liebe“, freilich mehr dem Bühnenbilde als dem Inhalt nach: hier wie dort stehen sich die vornehme Dame des ancien régime und das schlichte Mädchen einer neuen Zeit in gespannter Kampfstellung gegenüber. Wichtiger ist ein Hinweis Gutzkows auf Alfred de Vignys „Chatterton“, der sich in seinem Reisebuch „Paris und Frankreich“ findet (Brief vom 12. April 42). Gutzkow besuchte den französischen Dichter und sagte zu ihm: „Ich habe Ihren Chatterton gegen J. Janin verteidigt. Ich hatte ein persönliches Interesse, da ich einen Helden in Richard Savage wählte, der mit Chatterton Ähnlichkeit hat“. In mancher Beziehung erinnert freilich Chatterton an Savage. Das Kindliche, was Gutzkow an seinem Richard hervorhob, hat auch Chatterton. Es wird von ihm gesagt: „Le jeune homme, dont l'esprit a trop vite mûri sous les ardeurs de la poésie, comme dans une serre brûlante, a conservé le cœur naïf d'un enfant“ (II, 5). Wie im letzten Akt Savage bei Toms und Kitty, so haust auch Chatterton, nachdem sein Leben Schiffbruch gelitten, unerkannt bei seinen Wirtsleuten. Aber er geht nicht wie Savage an seiner Zeit, ihrer Beschränktheit und ihren Vorurteilen zu Grunde, sondern an der platten Prosa des Alltags. Sein Schicksal ist das malheur d'être poète, ist die Wahrheit des Wortes, das Beckford (III, 6) zu ihm sagt: „Je ne donnais aux Muses que le temps perdu. Je savais bien ce qu'en dit Ben Jonson: que la plus belle muse du monde ne peut suf-

fire à nourrir son homme, et qu'il faut avoir ces desmoiselles-là pour maîtresses, mais jamais pour femmes".

Auch der Dumassche „Kean" mit seiner abenteuerlichen Handlung mag Gutzkow angeregt haben. Hier sah er einen gewaltigen Bühnenhelden, der, wie Johnson von Savage berichtet, in Matrosenschenken seinen Freuden nachgeht, einen genialen Sausewind, dessen Liederlichkeiten man seiner Liebenswürdigkeit und seinem Talent zu gute hält. Vor allem aber begegnet sich die Tendenz der beiden Stücke. Wie Dumas im „Kean" für den Schauspielerstand eintritt, so kämpft Gutzkow für den Schriftstellerstand. Dumas ist mit der Geschwollenheit und Geschmacklosigkeit seines Pathos und seiner für die damalige Zeit brillanten Mache robuster als Gutzkow. Er will einen bei aller gesellschaftlichen Verhätschelung im Grunde doch verachteten Beruf aus den Fesseln veralteter Vorurteile befreien und zu Ehren bringen, während Gutzkow, der diese Vorurteile in der Szene zwischen Ellen und der Lady auch berührt, die schnell wachsende Bedeutung des Literatentums mit Siegesfreude darstellt. Der soziale Stachel ist bei ihm lange nicht so scharf wie bei Dumas. Aber beide bringen Stände auf die Bühne, die das große Publikum bisher als nichtbürgerliche Gewerbe mit einer gewissen Scheu betrachtete und deren Freuden und Schmerzen es nur unbestimmt ahnte.

Doch bedurfte es dieser literarischen Anregungen für Gutzkow nicht notwendig. Es gab in der deutschen Literatur, selbst in der zeitgenössischen, Männer genug, die an des Lebens Widerstand gescheitert waren. 1836 war das zerfahrene und gewaltsame Talent Grabbes der Not des Daseins erlegen. Von ihm klagte Freiligrath, das Mal der Dichtung sei ein Kainsstempel, und 1837 war Büchner, „ein junger Titan", in das Reich des Friedens hinübergegangen, während sein helfender Freund Gutzkow ihn im Geiste „seine Waffenrüstung zum Kampfe mit der Unbill der Zeiten schmücken sah" (G. A. W. 8, 130). Zu diesen deutschen gesellt sich der englische

Dichter Shelley, über den Gutzkow schrieb: „Wenn irgend das Leben eines modernen Dichters — denn das war Shelley und der genialste! — die Stellung des originellen Gedankens und der schöpferischen Phantasie unserem schroffen, egoistischen und an Vorurteilen haftenden Zeitalter vergegenwärtigen kann, so ist es das Leben Shelleys. Er war ein Sohn der Zeit wie keiner, und seine Mutter, gerade unser materielles leichtsinniges Jahrhundert, stieß ihn von sich, wenn er sich auf sie berief, sich nach ihrem Namen nannte und die Maale zeigte, an welchen er erkannt sein wollte. Er trug, wie keiner, den Fluch der Epoche, die nur von Gährungen und halben Ahnungen bezeichnet wird, den Fluch des Mißverständnisses und einer dem Neide und der Intrigue gar leicht möglichen Entstellung seiner edelsten Träume und Absichten" (G. A. W. 8, 93). Als Gutzkow über Byrons Mitkämpfer diese Zeilen im „Telegraphen" von 1837 schrieb, bald nachdem der Aufsatz über Savage ebenda erschienen war, klang der symbolische Gehalt jenes Lebens in ihm nach, und vertraut genug mag dem jungen Dramatiker Herweghs enthusiastischer Brief vom Juli 1839 (Prölß, Das junge Deutschland, S. 754) ins Herz gedrungen sein, der mit der Frage schließt: „Die Heimatlosigkeit des Dichters ist es denn doch, was in so konkreter, lebendiger Weise in Ihrem Drama bewiesen werden soll. Oder nicht? . . ."

Oder nicht? Es kommt noch zweierlei hinzu, um die Bedeutung des Stückes zu erschöpfen. Der fünfte Akt schließt mit dem Ausruf Steeles: „Zeiten und Sitten, seht eure Opfer! O spränge doch die Fessel jedes Vorurteils, daß mit dem vollern Atemzuge der Brust die Herzen mutiger zu schlagen wagten und nicht im Getümmel der Welt mit ihrer kalten Bildung und ihren sklavischen Gesetzen auch die Stimme der Natur dem mahnenden Gefühl die Antwort versagte!" Mit diesem Appell des natürlichen Empfindens gegen die Fesseln des Vorurteils entläßt Gutzkow seine Zuschauer. Und

dem er diesen Aufruf in den Mund legt, ist der Vertreter einer neuen Literatur, derselbe ideenreiche Kopf, der dem verträumten Helden des Dramas neue Wege zu einer allgemeinen Wirksamkeit weist, Wege, die Gutzkow selbst in Zukunft befolgt. Deshalb scheint mir neben der symbolischen und moralischen diese programmatische Tendenz am wichtigsten zu sein. Gutzkow fühlte das auch sehr wohl. Voll Stolz schreibt er in seinen Erinnerungen: „Hatte ich doch die Sprache der Neuzeit, das war mein unbestreitbarer Ruhm, die Sprache der neuen Ideen zum ersten Male in den Mund der Schauspieler gelegt. Was waren diese bisher von modernem prosaischen Dialog zu sprechen gewohnt gewesen? Blum, Raupach, Töpfer und die Weißenthurn. Die Schauspieler bekannten selbst, mit meinem Dialog geistig zu wachsen“ (G. A. W. 1, 40). „Wie Raupach schrieb, so spielte man“ (Kühne, Deutsche Männer und Frauen; 1851. S. 287), und in der Tat mußte es wie eine Erlösung auf Schauspieler und Publikum wirken, als auf der Bühne eine Sprache erklang, die den häuslichen Trott jener älteren Bühnenschriftsteller weit hinter sich ließ und, an dem anspielungs- und pointenreichen Dialog der Franzosen geschult, eine Fülle lebendig wirkender Gedanken ergoß.

Gutzkows „Richard Savage“ ist das einzige Trauerspiel unter den Literaturdramen des Dichters. Die übrigen Stücke dieser Gattung sind Lustspiele. Er befolgte auf diesem Gebiete die Mahnung Steeles: „Lustspiele, Savage, Lustspiele!“ Freilich vergeht eine Reihe von Jahren, bis der Tragödie des heimatlosen Poeten die typisch gestaltete Komödie vom Lustspieldichter folgt. In den fünf Jahren, die zwischen „Richard Savage“ und dem „Urbild des Tartuffe“ liegen, hat sich der Dramatiker Gutzkow auf den verschiedensten Kampfplätzen getummelt. Dem „Savage“ war ein modernes bürgerliches Trauerspiel, „Werner oder Herz und Welt“,

mit „feinen gesellschaftlichen Bezügen“ auf dem Fuße gefolgt: eine „Gräfin Esther“, die einen historischen Stoff aus naher Vergangenheit, das Verhältnis der Gräfin Dönhoff zu Friedrich Wilhelm II, in leicht verhüllendem Gewande behandelte, blieb unvollendet; ein rein geschichtliches Trauerspiel brachte er im „Patkul“ mit zweifelhaftem Glück auf die Szene; mit dem ersten Lustspielversuch, „einem satirischen Gemälde des Lebens der höheren Stände“, der „Schule der Reichen“, erlitt er eine schwere Niederlage: ein zweites Lustspiel, „Die stille Familie“, unterdrückte er selbst in berechtigter Besorgnis um seinen jungen Theaterruhm. Diese Mißerfolge im Verein mit mancherlei Ärgernissen, die ihm aus der Redaktion des „Telegraphen“ erwuchsen, verstimmten Gutzkow tief. Es war ihm daher eine Befreiung, als er im Frühjahr 1842 Hamburg verlassen und sich auf die Reise nach Paris begeben konnte, dem Wallfahrtsort so vieler freiheitlich gesinnter Männer jener Zeit. In seiner Autobiographie (Gegenwart 1879. S. 394) schreibt der Dichter über seine Hamburger Zeit: „Meine ganze Autorschaft machte durch gescheiterte Versuche furchtbare Krisen durch, z. B. den Durchfall der ‚Schule der Reichen‘ in Hamburg. Mein Leben gestaltete sich immer ernster. Häusliches Leid nagte an allem. Sorge und Entbehrung verfolgten mich. Erst durch die Reise nach Paris 1842 kam ein neuer Lebensschwung. Ich hatte dann große Erfolge“.

Gutzkow befand sich in Paris in der glücklichsten Stimmung. Mit Eifer studierte er die dortigen politischen, sozialen und literarischen Verhältnisse und legte die Ergebnisse seines Aufenthaltes in den „Briefen aus Paris“ nieder. Fern von dem aufreibenden journalistischen Getriebe der Heimat stellte sich ihm seine Aufgabe als dramatischer Dichter deutlicher vor Augen als je zuvor. Im April 1842 hatte er eine Unterredung mit George Sand; auf ihre Frage: „Sie sind Dramatiker?“ antwortete er mit klarer Erkenntnis seiner historischen Stellung:

„Ich habe für die moderne Literatur den Übergang, oder, soll ich sagen, den Rückzug auf die Bühne gesucht. Es ist ein gutes Mittel, das Maß zu prüfen, bis zu welchem die Literatur gehen darf. Der Roman geht weiter, als die Masse folgen kann. Um den Roman wieder einzuholen, wo er gefallen kann, bedarf es des Dramas. Der Masse unmittelbar gegenüber lernt man schätzen, was man geben muß, um der Masse begreiflich zu bleiben“ (Brief vom 12. April 42). Schon in Hamburg hatte Gutzkow das „Theaterpublikum“ näher kennen gelernt, auch von der unfreundlichsten Seite. In Paris verwand er die „furchtbaren Krisen seiner Autorschaft“ und kämpfte sich zu der Einsicht durch, daß die Wirkung des Dramatikers ohne das Mitgehen der Masse unfruchtbar bleiben müsse, daß es gelte, begreiflich zu sein, wenn man ein starkes Echo in den Mitlebenden erwecken wolle, und mit frischer Schaffenskraft warf er sich nach seiner Rückkehr von Paris auf die dramatische Tätigkeit. Am 7. September 1842 schrieb Gutzkow aus Frankfurt a. M. an Emil Devrient: „Allmälig ist mein Theatersinn wieder erwacht. Der Mißmut über meine Hamburger Schicksale hat sich verloren; in dem großen Brande ist auch teilweise mein Groll zu Asche geworden“ (Houben, Devrient. S. 213). Und wenn er am 2. Dezember an denselben Freund schrieb: „Ach was ist diese dramatische Laufbahn dornenvoll! Ich kann dir die Zerrissenheit meines Innern nicht schildern, und wünsche mir oft den Tod aus diesem Wirrwarr von Anfeindung und Mißgeschick gerettet zu werden“ (S. 223) — so entsprang diese Niedergeschlagenheit der Sorge um das Schicksal eines neuen Stückes und ging mit dieser vorüber.

Gutzkow nahm seine dramatischen Arbeiten mit dem Schauspiel „Ein weißes Blatt“ wieder auf, und nachdem er sich damit auf dem Gebiete des bürgerlichen Dramas, wo er bisher mit dem „Werner“ seinen dauer-

haftesten Erfolg errungen, gleichsam aufs neue heimisch gemacht hatte, beschritt er im Frühjahr 1843 zum erstenmal mit Glück den Boden seiner eigentlichen Begabung. Als Frucht eines wohltätigen Einsiedlerlebens in Italien entstand das historische Lustspiel „Zopf und Schwert". Im Jahre 1840 hatte Scribes „Glas Wasser", das Muster der Geschichtsanekdote in Komödienform, seine Bahn angetreten. Gutzkow ist von dieser Art Dramatik nicht unbeeinflußt geblieben. Zwar übertrifft er Scribe, der so wenig Menschen aus den Kulissen treten ließ, in der Zeichnung der Charaktere. Aber die Konflikte seines Lustspiels verwickeln sich ganz ähnlich wie bei jenem und werden endlich von einer kundigen Hand entwirrt. Dabei ist Ritter Hotham bei weitem nicht der geschickte Tausendkünstler wie Bolingbroke. Gutzkow erreicht den französischen Bühnenkönig nicht in der Leichtigkeit der Erfindung, der Sicherheit des Plans, der Gewandtheit der Lösung. Er hatte nicht die erstaunliche Gabe, alles, was ihn zur Gestaltung reizte, sofort im Rampenlicht zu sehen, jede Rolle und jede Szene. Laube besaß diesen klugen Theaterblick in weit höherem Maße. Gutzkow interessierte in der Regel ein Problem, das mit der Gegenwart im Zusammenhang stand, und er griff es auf, oft ohne das Ziel klar vor Augen zu haben. Daher seine zahlreichen, häufig tief eingreifenden Varianten. Aber selbst in diesem historischen Lustspiel, das die Tendenz nur gemäßigt hervortreten läßt und das in seiner Erscheinung lebhafter als jedes andere Gutzkowsche Stück an Scribe erinnert, gibt er etwas wesentlich Wertvolleres: innern Gehalt. Was bedeutet es schließlich für den heutigen Zuschauer, mag er selbst Franzose oder Engländer sein, wenn zum Schluß eines allerdings spannenden und erheiternden Bühnenspiels sich das Ergebnis in zwei vereinten Liebenden und in der welthistorischen Tatsache präsentiert: „Lord Marlborough verdrängt — der europäische Friede festgestellt — Lord Bolingbroke Minister!"

Während des Stückes kümmert uns der Feldzug gegen Ludwig XIV. oder das Ringen zwischen Whigs und Torys keinen Pfifferling, das endliche bedeutende Ziel verschwindet vollständig hinter den überraschend verschlungenen Wegen, die dahin führen. Ganz anders bei Gutzkow. Er wählt für sein Stück einen Ausschnitt aus der Geschichte, der seinem Volke in allen wesentlichen Zügen noch gegenwärtig ist. In einem Könige, der gleichzeitig Fürst und Kleinbürger ist, steckt ein Widerspruch mit sich selbst, ein komischer Kontrast, der jedem Deutschen durch die Person Friedrich Wilhelms I. ohne besondere historische Belehrung lebendig zu machen ist, und der Kampf einer frischen und freien Jugend gegen die barsche Autorität spannt von vornherein nicht nur die Neugier, sondern erweckt innere Sympathie. Gutzkow hat auch diesem Stück eine Anzahl moderner Spitzen aufgesetzt, aber es hätte derer nicht bedurft, um einem „zunächst aus dem Prinzip nur der Heiterkeit entstandenen Werk“ zum Erfolge zu verhelfen.

„Zopf und Schwert“ enthält eine Figur, die im Rahmen dieser Betrachtungen einige Worte verdient; ich meine die Gestalt Konrad Ekhofs, die Gutzkow als den Grenadier Eckhof eingeführt hat. Die Geschichte bot für diese Erfindung keinen Anhalt, denn Ekhof ist niemals Soldat gewesen, und seine wenig stattliche Körpergröße hätte die preußischen Werber auch kaum gereizt, ihn unter die langen Kerle ihres Königs zu stecken. Für die Handlung des Stückes sind die Eckhof-Szenen entbehrlich, und sie kranken an inneren Unwahrscheinlichkeiten. Gutzkows Pathos verträgt sich übel mit dem schlichten Vater der deutschen Schauspielkunst, und es wirkt befremdend, daß just eine Geige den Schauspieler mit Leib und Seele zum Bruch der sonst so streng befolgten Disziplin verleiten muß, und daß der König ihn ohne Besinnen exemplarisch bestraft, indem er ihn zu den Komödianten jagt. Was hat Gutzkow

zur Einfügung dieser unglücklichen Szenen bewogen? Es taucht hier bei ihm der rührende Typus des unterdrückten Genies auf, das in armseliger Abhängigkeit seine Kräfte verkümmern lassen muß. Dieser Typus ist in mannigfachen Variationen und Kostümen vor und nach Gutzkow über die deutsche Bühne gezogen. Er verdankt einer sentimental-romantischen Auffassung des Dichter- und Künstlertums sein Dasein. Der Anführer dieser Sippe ist Oehlenschlägers „Correggio". Die Tassos von Raupach und Zedlitz, Holteis lange beweinter Bettelpoet in „Lorbeerbaum und Bettelstab", ja auch Brachvogels tiradenhafter „Narziß", sie alle sind nahe Verwandte. Eine besondere Pflegstätte hat dieses Künstlerdrama in Wien, der Heimat von Grillparzers „Sappho", gefunden. Dort verbrauchte der trockene Deinhardstein eine große Anzahl von Dichtern und Künstlern als Helden seiner Stücke, dort schrieb Halm seinen schwächlichen „Camoens" und dort dramatisierte Mosenthal Bürgers Liebes- und Poetenschicksal in dem „Deutschen Dichterleben". Auch der Roman und die Novelle lieben es, seit Tieck die Zeiten Shakespeares und Camoens' in gesprächreichen Novellen dargestellt hatte, Dichter zum Mittelpunkt ihrer Begebenheiten zu machen; so Alexander von Sternberg mit seinen einst gepriesenen Novellen „Lessing" und „Molière" und später Heribert Rau mit seinen eilfertig und oberflächlich zusammengeschriebenen zwitterhaften Romanbiographien. Der jungdeutsche Dramatiker hat die weichliche Rührseligkeit dieser Unhelden im allgemeinen dadurch überwunden, daß er seine Dichter als die geistigen Vorkämpfer und Propheten ihrer Zeit handeln und nicht nur leiden läßt. Gutzkows Dichter haben ihren Ursprung in der Seele ihres Schöpfers, in seinem unbezwinglichen Drang, seinem Volke zu sagen, „woran es ist". Daneben sind sie — und das macht ihre Schwäche aus — etwas Abgeleitetes; sie gehören zu einer Literatur über Literatur und setzen zu ihrer vollen Würdigung Kennt-

nisse und Gefühle voraus, die außerhalb des Dramas liegen, in dem sie auftreten. Dem Grenadier Eckhof fehlt nun das tendenziöse, belebende Feuer eines Steele oder Molière vollständig; er ist nur der Träger eines großen Namens und wirkt dadurch interessant. Es reizte Gutzkow, in dem Bilde vom preußischen Hof unter Friedrich Wilhelm I. auf einer Ecke ein Stück Literatur- und Theatergeschichte anzubringen, denn sein eignes Leben wurzelte in diesem Boden, und er war nicht reiner Künstler genug, um das Zufällige und Willkürliche einer solchen Kompositionsweise zu bemerken.

Das Urbild des Tartuffe.

Dem ersten großen Lustspielerfolg von „Zopf und Schwert" schloß sich Ende des Jahres 1844 ein zweiter an, nachdem inzwischen ein historisches Trauerspiel, „Pugatscheff", und eine Verwechslungskomödie, „Die beiden Auswanderer", wenig Glück gehabt hatten: am 15. Dezember 1844 wurde das „Urbild des Tartuffe" in Oldenburg zum ersten Mal aufgeführt; am 1. Januar 1845 folgte Dresden. Unter den Literaturdramen Gutzkows ist dies das einzige, das sich mit innerer, künstlerischer Berechtigung auf dem Theater erhalten hat. „Richard Savage", dessen geschichtliche Bedeutung in der Entwicklung eines neuen Programms für die Aufgaben der deutschen Bühne beruht, dessen Bau jedoch an Zwiespältigkeit leidet, geriet in Vergessenheit, sobald sein Schöpfer das erfüllte, was er darin als wünschenswert und notwendig verkündet hatte. Auch im „Urbild" finden sich zahlreiche Stellen, wo er ähnlich wie im „Savage" die moderne Literatur zum Dienst für die Zeit, für das Leben der Gegenwart spornt. Aber wenn Gutzkow im „Savage" das Wirken und Leiden des Dichters, des Journalisten, des Schauspielers auf drei Personen verteilt, wobei der Dichter im Grunde der alte Romantiker bleibt, den der Schriftsteller und die

Schauspielerin zu neuen Ufern locken, so nimmt im „Urbild“ der Poet die Fahne der Zeit selbst in die Hand. Er ist nicht mehr wie Savage ein träumerischer Phantast, oder wie Steele ein geistvoller Plauderer, von dessen Kämpfen wir auf der Bühne nur hören, sondern er steht vor unsern Augen seinen Mann, und die Wunden, an denen er leidet, werden ihm im Stück geschlagen und geheilt. So mischt sich in die Heiterkeit des Lustspiels ein ernster Ton der Dichterklage, die in der oberflächlichen Welt des „Königsleutnants“ nur geziert erklingt, und die Gutzkow erst später, in „Lorbeer und Myrthe“, gedämpfter wiederholt.

Gutzkow sagt in seiner Autobiographie (Gegenwart 1879, S. 394): „Alles was ich schrieb, ist Signatur irgendeines Entwicklungsstadiums in mir“. Weil das so war, zog es ihn zum Literaturdrama. Im „Savage“ sprach er aus, was er wollte, welche Zukunftspläne ihn bewegten. Als er das „Urbild des Tartuffe“ schrieb, war mehr als ein halbes Dutzend Stücke von ihm über die Bühne gegangen. Er hatte die Freuden und Schmerzen des Theaterdichters an sich selbst erfahren und brachte mit seinem Molière ein gut Stück seines eignen Schicksals auf die Bühne.

Gutzkow berührten der Tartuffestreit und der Charakter seines Helden verwandt. Er sah in dem jahrelangen Kampfe Molières um das Recht des Dichters, ungehindert zu seinem Volke zu sprechen, selbstgeschlagene Schlachten wie in einem Spiegel. Erst kürzlich war er wieder an die Nöte seiner Jugend erinnert worden: 1843 hatte der Bundesrat das Ausnahmegebot gegen seine Schriften förmlich aufgehoben. Als Bühnendichter war er mehr als einmal mit der Censur zusammengestoßen. Die Fesseln einer solchen Institution mußten einen Mann wie ihn besonders hart drücken. Er war kein Poet, der seine Dramen für bessere Zeiten in die Schublade schließen konnte, denn sie waren für die Gegenwart geboren. Er spann nicht in der Einsam-

keit goldene Dichterträume. Sein „Schreiben war an sich nur Tatendrang, nur verhaltene Rede zum Volk“ (G. A. W. 11, 128). Und dieses freie Wort wurde ihm, einem guten Patrioten allezeit, verkümmert. „Gesellschaftliche, sittliche, kirchliche Bedenken riefen damals dem Autor schon beim ersten Entwurf eines Sujets überall ein ‚Zurück!‘ entgegen“ (G. A. W. 11, 288). An einer andern Stelle seiner Rückblicke spricht Gutzkow von der doppelten Geißel der Censur, der des Staates und der der Hoftheaterintendanzen (G. A. W. 11, 308). Wenn es ihm gelang, im Laufe der Zeit kleinliche moralische Bedenklichkeiten, wie man sie z. B. am „Savage“ und „Werner“ in Wien herausfand, aus dem Felde zu schlagen, so waren die politischen Rücksichten desto hartnäckiger. Die „Gräfin Esther“ sollte, „ins Italienische, Emilia Galottische übersetzt, die Geschichte jener Gräfin Dönhoff werden, die sich überreden ließ, für Friedrich Wilhelm II. eine würdige, ihn aus seinem Verhältnis zur Lichtenau lösende, ‚veredelnde‘ Maitresse zu werden“. Die Unaufführbarkeit eines solchen Stückes erstickte es im Keim. Historische Tragödien wie „Patkul“ und „Pugatscheff“ hatten auf Schritt und Tritt Widerwärtigkeiten zu erdulden: bald fürchtete man den sächsischen, bald den russischen Gesandten zu kränken. Gutzkow beklagt sich bitter über die Hindernisse, Schikanen und Gehässigkeiten, die ihm selbst bei einem so durchaus patriotisch gefühlten Stück wie „Zopf und Schwert“ nicht erspart blieben: für die Königliche Bühne in Berlin durfte das Stück nicht existieren, obgleich Friedrich Wilhelm IV. selbst in Sanssouci mit Vergnügen es sich hatte vorlesen lassen[1]). Mit Müh und Not gelang es Emil Devrients Bemühungen, in Dresden den Bann zu brechen.

1) S. das Xenion Gutzkows (Ges. W. 1845, 1, 333):

Liebe erwarb mein Stück für Preußens deutsche Gesinnung;
Dennoch verboten sie dir's! Weil —? Tel est notre plaisir.

Dabei war Gutzkow gleich Börne kein Verfechter der Preßfreiheit in dem Sinne, daß er mit ihr ein goldenes Zeitalter der Literatur heraufbeschwören zu können glaubte. Er bewahrte sich auch hier den Blick für das Mögliche. „Die Preßfreiheit kann den Geist von hemmenden Fesseln befreien, Neues erfinden kann sie nicht“ (Vor- und Nachmärzliches, S. 125). Er schrieb: „Es ist eigen mit der Preßfreiheit: sie ist für jeden einzelnen zuweilen ein großes Unglück und doch für die Gesamtheit ein großes Glück.“ Nach seiner Meinung soll die Zensur darin bestehen, „daß sich der Staat seines innigen Zusammenhangs mit der Wissenschaft und Ideenwelt bewußt ist, daß er nicht nur bereit ist, jede Eroberung im Reich der Gedanken, jede gereifte Frucht auf dem Felde selbst der vom Wind bewegten Debatte anzuerkennen und sich zu eigen zu machen, sondern auch Eroberungen dieser Art zu unterstützen und die Reife in der Saat wenigstens durch Milde und Sonnenschein zu befördern. Wenn mit dieser höheren Zensur die Preßfreiheit als Modalität für die unmittelbare Produktion verbunden ist, dann wird der Staat noch Mittel genug haben, ordnend, leitend und selbst beschränkend auf die Presse einzuwirken, ohne gewaltsam in die Produktion einzugreifen. Mit einem Worte, die Zensur sei das Mittelbare, die Preßfreiheit das Unmittelbare! Die Zensur sei das Gesetz, die Preßfreiheit die Ausführung dieses Gesetzes! Dies ist kein Widerspruch, sondern die einzige Methode, die dem Wohl und der Würde des Staates entspricht. Eine vague Preßfreiheit zu geben mit drakonischen Ausnahmegesetzen, wäre dieser Methode keineswegs entsprechend. Endlich ist, besonders in Deutschland, zu beachten, daß die Preßfreiheit, käme sie uns, auch verbunden sein müßte mit größerer Freiheit aller übrigen Institutionen. Ich denke mir die Literatur gefährlich und unglücklich, welche Preßfreiheit erhält, ohne zu gleicher Zeit Freiheit für die Beurteilung und Auffassung aller übrigen Staatsverhältnisse. Sie würde einer

Maschine gleichen, die aus Mangel an Stoff sich selbst zerstört“ (Säkularbilder, S. 445 f.). Gutzkows Zeitalter war wie das Molières von dem Ideal dieses Zusammenwirkens von Literatur und Staat weit entfernt, geschweige denn daß der Freiheit der dichterischen Produktion die Freiheit der Staatseinrichtungen entsprochen hätte. Wie Molière in seinem Tartuffestreit hatte Gutzkow als Journalist und Dichter gegen Verleumdung, Böswilligkeit und Beschränktheit zu kämpfen, nur daß ihm nicht wie jenem ein mächtiger Protektor zur Seite stand, der schließlich doch die Reinheit der poetischen Absicht zu schätzen wußte, oder der sich wenigstens zu groß dafür dünkte, engsinnigem Zetergeschrei auf die Dauer sein Ohr zu leihen.

Aber die Berührungspunkte zwischen Gutzkow und Molière beschränken sich nicht auf ihre Zwistigkeiten mit der Zensur. Molière vereinigte in seinem Wirken Dicht- und Schauspielkunst aufs innigste, und Gutzkow sah im engen Zusammenarbeiten der beiden Künste das Heil der Bühne. Der Reformator des französischen Lustspiels war ein pädagogischer Poet, der einzige unter den Dichtern des goldenen Zeitalters der französischen Literatur, der es sich zur Aufgabe stellte, seine eigene Gegenwart auf die Bühne zu bringen. Er wagte es, ernste Zeitfragen auf der Szene zu verhandeln. Er war ein aktueller Schriftsteller, der die Preziösen wie die Heuchler mit kecker Hand herausgriff. Auch fehlte es dem Schützling des großen Despoten nicht an demokratischen Zügen: „Es hat keinen Einfluß auf den Geschmack“, sagt Dorante in der „Critique de l'École des Femmes“, „ob man einen halben Louisdor oder nur fünfzehn Sous Eintrittsgeld bezahlt,“ und der lächerliche Marquis bildet einen Typus seiner Komödien.

Auch menschlich kam Gutzkows Wesen manches in Molière entgegen. Molière war ein grilliger Hypochonder, der unter den Schlägen seines Lebens selten zu einem vollen, freien Aufatmen kam, eine verdunkelte Natur,

die über ihre heitersten Meisterwerke einen zarten Schleier von Melancholie breitete, ein nervöser Mensch, den seine Umwelt mit tausend Stacheln auch wider Willen verwundete. Gutzkow sah in diesem Charakter etwas von sich selbst. Auch er fand unter den Sorgen des Tages nur hier und da einmal eine Zeit friedlichen Glücks. Er stritt als Krieger und saß immer zu Pferde (Autobiographie). Er stand, wie Schücking emphatisch erzählt (Lebenserinnerungen 1, 111), gleich einem Giganten in der literarischen Welt und stieß trotzdem oder gerade deswegen auf tausend hämische Angriffe und Feindseligkeiten. In diesem Lärm des Streites hieß es wachsam sein, und es ist zu verstehen, daß Gutzkow oft Feinde sah, wo keine waren, daß er über seine Mitstrebenden den bittern Ausspruch tat: „Unter den dramatischen Autoren ist alles Neid und Kabale" (Houben, Devrient, S. 226). In milderen Stunden mochte ihm das Schädliche, ja selbst das Lächerliche dieses ewigen Mißtrauens zum Bewußtsein kommen, und so trug er 1841 in seine Notizen ein (Houben, Gutzkow-Funde, S. 120): „Ein Laster, das man noch mit der ganzen Schärfe Molières auf die Bühne bringen könnte, ist das Mißtrauen, der Argwohn." Er konnte dieses Laster nicht nur an sich selbst beobachten, sondern, wie schon Houben hervorgehoben hat, auch an seinem Freunde Karl Seydelmann. Von ihm berichtet er, als wenn er von sich selber schriebe, in dem Nachruf, den er dem verstorbenen Freunde widmete (G. A. W. 8, 170 f.): „Das Herbste an ihm war keine Untugend, sondern ein Unglück, das Mißtrauen. Es lag ein Flor über seinen Augen, der ihm alles schwarz erscheinen ließ. Das Leben, die Schläge des Schicksals hatten diesen Flor gewoben. Er konnte nicht dafür, daß ihm der Glaube an die Menschen wankend geworden war. Wer im Leben etwas Ernstes erstrebt, wer etwas Bedeutendes im Kampf gegen Neid, Mißgunst, Gleichgültigkeit der Menschen durchsetzen will, der kann nicht jedermann heiter ins Gesicht lachen und ein immer fröhlicher Allerweltsfreund sein."

„Und doch," fährt Gutzkow fort, „dieses Herz konnte auftauen, konnte sich auflösen. Dies Auge konnte weinen — weinen über sich selbst." Diese Sonderlingsnatur, die an den Schrecknissen ihrer eigenen Einbildung bis zur Todessehnsucht litt und die Gutzkow so ähnlich sah, trat im „Urbild des Tartuffe" an die Stelle des historischen Molière, indem der Dichter dessen verwandte Züge zur Bekräftigung vor andern unterstrich.

So sind Thema und Held in Gutzkows Lustspiel mit den eigensten Erfahrungen und innersten Erlebnissen des Dichters verquickt, und wenn er in seinem Vorwort zur dritten Auflage über dieses schweigt, so bestätigt er jenes ausdrücklich, indem er schreibt: Das Lustspiel „nahm seine nächste Veranlassung aus dem Geist und den Kämpfen der damaligen Zeit. Am Bundestage, in Österreich, in Sachsen, in Preußen waren die Bücher-, Zeitungs- und Dramenverbote an der Tagesordnung. Rücksichtslos gingen die polizeilichen Maßnahmen über die Lebensinteressen der Autoren hinweg." Er weist dann auf die „kalte, mumienhaft vertrocknete Praxis der Zensurbehörden" hin und auf die „Albaideen" Tzschoppes, ihres obersten Chefs. Er betont die indignatio, die das Lustspiel geschaffen habe, und begründet damit seine Unbekümmertheit um die historischen Tatsachen, weswegen ihn Paul Lindau angegriffen hatte. Lindau ist sich ebensowenig wie Mahrenholtz, der ihm dieselben Vorwürfe pedantisch nachspricht (Zeitschrift für neuere französische Sprache und Literatur, Bd. 12), darüber klar gewesen, was Gutzkow mit seinem „Urbild" eigentlich gewollt hat. Sie beide sehen in ihm den Theaterschriftsteller, der bei besserer Kenntnis der Geschichte sein Stück historisch richtiger, gewissenhafter hätte schreiben können. Auch Gutzkows Werke sind Selbstbekenntnisse, aber nicht niedergeschrieben in geruhsamer Betrachtung, sondern in der leidenschaftlichen Erregung des Tages, aus der sie geboren. So hatte er nicht das Bedürfnis, sich eines historischen Stoffes durch eingehende Quellenstudien immer

vollständig zu bemächtigen. Der Kampf einer tapfern, dabei leicht verletzlichen, mißtrauischen Natur mit der Heuchelei und Beschränktheit tauchte mit Molières Tartuffestreit vor ihm auf. Er sah in dem Thema Parallelen zu seiner Zeit und zu seinem Leben. Er erfaßte es und hüllte seine Gedanken und Gefühle in das leichte Gewand einer vergangenen Zeit, unbekümmert darum, ob diese Hülle der Art verflossener Jahrhunderte völlig entsprach. Sein „Urbild" spielt, wie Rossel in seinen „Relations littéraires entre la France et l'Allemagne" (S. 499) mit Recht bemerkt, im Jahre 1844. Ihn ging das Zeitkolorit des 17. Jahrhunderts nicht mehr an, als nötig war, um dem Publikum ein paar unterhaltende Masken aus dem Siècle de Louis XIV. vorzuführen.

Börne nennt in seinem hundertzweiten Pariser Brief Molières „Tartuffe" neben „Figaros Hochzeit" von Beaumarchais als einen frühen Vorboten der französischen Revolution. Zwei französische Könige hätten sie herbeigeführt, indem sie es geschehen ließen, daß der Geistlichkeit und dem Adel, den beiden Enden des Balancierbaums der Fürsten, die ersten Wunden beigebracht wurden. Beide Stücke hatten freilich jahrelang zu kämpfen, bis sie auf der Bühne erscheinen durften. Molières Tartuffestreit, wie ihn Gutzkow in der französischen Literaturgeschichte, u. a. auch in der Biographie seines Helden von Grimarest (1705) und in der Voltaireschen Einleitung zu dem Lustspiel, vorfand, erstreckte sich über fünf Jahre. Am 12. Mai 1664 sah Ludwig XIV. in Versailles die ersten drei Akte des Stücks. Obgleich es ihm selber trefflich gefiel, verbot er es doch, weil, wie es in dem Bericht über die Versailler Feste heißt, sein großes Zartgefühl für die Angelegenheiten der Religion diese täuschende Ähnlichkeit des Lasters mit der Tugend nicht ertragen konnte. Hinter dem Verbot steckte vor allem Ludwigs überfromme Mutter. Eine Vorlesung der Komödie vor dem päpstlichen Legaten Kardinal Chigi,

der ihre Tendenz billigte, bewahrte Molière nicht vor dem wütenden Angriff des Pfarrers Roullé, der ihn dem Feuertode überliefert sehn wollte. Molières Eingabe an den König blieb ohne Erfolg, doch wurden Vorlesungen und Privataufführungen geduldet. Das vollendete Stück, in fünf Aufzügen, wurde am 29. November 1664 unter Condés Protektion auf Elisabeth Charlottens Schloß Raincy zum erstenmal gespielt. Aber erst 1667 erreichte Molière eine Art Erlaubnis zur Aufführung. Er mußte einige Milderungen vornehmen, und so ging die vielberufene Komödie am 5. August 1667 im Palais Royal zum ersten Mal öffentlich in Szene. Der Erfolg war ungeheuer. Aber schon am 6. August verbot der Parlamentspräsident Lamoignon, der von der Erlaubnis des Königs nichts wußte, die Aufführung. Molière schickte nach einem vergeblichen Besuch bei Lamoignon zwei seiner Kollegen, La Grange und La Thorillière, mit einer Eingabe zu Ludwig ins Lager von Lille. Der König versprach, die Angelegenheit erneut prüfen zu lassen. Aber inzwischen belegte der Erzbischof von Paris die Zuschauer und Hörer selbst von Privatvorstellungen und -vorlesungen des ärgerlichen Lustspiels mit dem Bann. Nach der Rückkehr des Königs aus dem Felde (August 1667) wurden die strengen Maßregeln des Parlamentspräsidenten und des Erzbischofs zwar gemildert; auch fanden 1668 einige Wiederholungen des Lustspiels in Privatzirkeln statt, aber erst im Februar 1669 erhielt Molière die endgültige Erlaubnis, den „Tartuffe“ oder vielmehr den „Imposteur“, wie er umgetauft hieß, öffentlich vorzustellen. Am 5. Februar 1669 erlebte die heiß umstrittene Komödie endlich ihre zweite und nunmehr unbehelligte Aufführung vor dem Pariser Publikum.

Der mit zäher Beharrlichkeit geführte Kampf Molières hatte an sich epischen Charakter und bedurfte, um für die dramatische Behandlung brauchbar zu werden, einer starken Vereinfachung des Stoffes. Der Höhepunkt der Spannung lag ohne Zweifel an jenem Abend des 6. August

1667, wo kurz vor der ersten Wiederholung der Komödie das Verbot des Parlamentspräsidenten eintraf. An diesen Abend hatte sich schon die Legende geknüpft, indem sie an ihn das aus dem Spanischen stammende doppelsinnige bon mot knüpfte, mit dem Molière das Publikum entlassen haben sollte: „Monsieur le président ne veut pas qu'on le joue." Um diesen Abend nun gruppiert Gutzkow die Handlung seines Lustspiels. Was vorherging und nachfolgte zog er zusammen. In der Geschichte war Molières „Tartuffe" schon seit Jahren bekannt durch Aufführungen und Vorlesungen in geschlossenen Kreisen. Bei Gutzkow ist er ein neues Stück, das noch niemand kennt, und dem das Verbot nicht folgt, sondern voraufgeht. In der Geschichte verstrich bis zur endgültigen Freigabe der Vorstellung noch eine lange Zeit. Bei Gutzkow siegt die gute Sache des Dichters, bevor ihr noch ernstlicher Schaden zugefügt worden ist. So faßt er den äußeren Rahmen der Handlung enger und erzielt dadurch eine stärkere Spannung und eine befriedigendere Lösung des Konflikts.

Damit war aber noch nicht alles getan. Unter den zahlreichen Gegnern von Molières „Tartuffe" galt es einen zu wählen, unter dessen Führung sie sich alle vereinigten. Gutzkow nahm dazu den Mann, den er für das Urbild des Tartuffe ansah. Er ging dabei von der oben angeführten, bekannten Anekdote aus, die auch Voltaire in seinem „Sommaire du Tartuffe" berichtet, und wonach freilich der Parlamentspräsident Lamoignon in den Verdacht geraten mußte, das Original für Molières Lustspielfigur zu sein. Mit diesem Schluß begnügte sich Gutzkow, ohne sich weiter um die historische Persönlichkeit Lamoignons zu kümmern, die allerdings dem schurkischen Charakter Tartuffes nicht im geringsten entsprach. Wie er in seinem Vorwort berichtet, kam ihm aus Frankreich Aufklärung über diesen Irrtum. Im Anschluß an einen Aufsatz von Eduard Fournier in der „Revue française" (1859. No. 101—105) führte er statt Lamoignon den Abbé

Roquette, den späteren Bischof von Autun, ein. Roquette galt schon bei seinen Lebzeiten für das Urbild des Tartuffe. Mądame de Sévigné nennt ihn, auf jenen wiederholten Ausruf Orgons (I, 5) anspielend, „le pauvre homme“. St. Simon behauptet in seinen Memoiren, niemand sei über die Ähnlichkeit zwischen dem Abbé und dem Tartuffe im Zweifel gewesen, und der Abbé Choisy sprach es in seinen Memoiren offen aus: „L'abbé Roquette avait tous les caractères que l'auteur du Tartuffe a si parfaitement représentés sur le modèle d'un faux“ (s. Molière, Ausgabe der Grands écrivains 4, 304 f.). Es ist begreiflich, daß Gutzkow für sein Lustspiel diese Memoiren- und Briefliteratur nicht benutzt hat. Doch hätte er auch ohnedies die Namenverwechslung leicht vermeiden können, worauf Lindau schon hingewiesen hat, wenn er die u. a. von Goethe wohl beachtete und empfohlene Molière-Biographie von Taschereau (2. Auflage 1828) eingesehen hätte. Hier konnte er die Lamoignon-Legende widerlegt und Roquette an die Stelle des Urbilds gesetzt finden. Gutzkow wurde jedoch über seine Nachlässigkeit, wenn man sie so nennen will, erst durch Fournier belehrt und taufte von der zweiten Auflage an seinen Lamoignon in La Roquette um. Freilich ließ er ihm den einflußreichen Posten des Präsidenten und machte ihn nicht zum Abbé oder Bischof, hauptsächlich wohl, um sich den pointierten Abschluß des dritten Aktes nicht entgehn zu lassen, vielleicht auch, um mit einem geistlichen Heuchler nicht der Zensur willkommenen Anlaß zu Bedenken zu geben.

Paul Lindau spricht mit einem gewissen Pathos von der Leichtfertigkeit Gutzkows, sich nicht genauer über das Urbild des Molièreschen Tartuffe unterrichtet zu haben. Er redet mit Bezug auf Lamoignon von dem weißen Marmor eines Grabes, der Achtung gebiete (Literarische Rücksichtslosigkeiten, 1871, S. 209). Dem, der sich nicht speziell mit der Geschichte Ludwigs XIV. beschäftigt hat, ist Lamoignon so gut wie Roquette, den man übrigens auch zu retten versucht hat, ein bloßer

Name, auf den nicht viel ankommt. Wichtiger für die Erkenntnis des Gutzkowschen Schaffens scheint mir die Untersuchung zu sein, wie er sich in seinem Lustspiel zu dem Molièreschen verhält. Lindau hat in der Hitze des Angriffs behauptet, Gutzkow habe den „Tartuffe" gar nicht gekannt. Mit Recht weist Gutzkow diesen Vorwurf als kindisch zurück. Den Ungrund der Lindauschen Behauptung hat Houben in seinen „Gutzkow-Funden" ausführlich dargetan. In der Tat ist Lindau zu seinem extremen Urteil dadurch verführt worden, daß er alles, was in Gutzkows Lustspiel von den Gegnern Molières über dessen Komödie entstellend gesagt wird, für bare Münze nimmt. Gibt man diesen falschen Standpunkt auf, so fallen, wie Houben zeigt, eine ganze Anzahl der Lindauschen Einwürfe in sich zusammen. Trotzdem ist mit Houbens Studie die Frage, inwieweit Gutzkow den Molièreschen „Tartuffe" in seinem „Urbild" beibehält, keineswegs entschieden. Houben kommt in seinen „Funden" zu dem Ergebnis, das Stück, das im „Urbild" eine Rolle spielt, sei durchweg verschieden von dem „Tartuffe", wie ihn die Literaturgeschichte kennt. Er nimmt sogar an (S. 143), daß der „Tartuffe" des „Urbildes" mit dem Tode des Betrügers ende. Die Erwähnung von Trauerkleidern bei Tartuffes Leichenbegängnis (IV, 3) faßt er als Stütze für diese Hypothese auf. In seiner Einleitung zu Gutzkows Dramen (2, 32) verbessert Houben jedoch diese Auffassung und sagt: „Das Stück Molières, von dem in Gutzkows Lustspiel die Rede ist, ist durchaus der Molièresche ‚Tartuffe', wie ihn die Literaturgeschichte kennt." Er hebt dann einige Unklarheiten des Dichters hervor, die ihn zu seinem Irrtum verleitet hätten. Ich stimme Houben in seiner zweiten Auffassung vollständig bei, meine aber, daß Gutzkow eine ganze Menge von Unklarheiten hat aufkommen lassen, die, freilich aus den Bedürfnissen seines Lustspiels erklärlich, mit dem Molièreschen Stück unvereinbar sind. Es ist so, wie Gutzkow in seinem Vorwort sagt: „Wenn ich vom ‚Tar-

tuffe' abwich, werde ich wohl, in Rücksicht auf modernes Theater, meine Gründe gehabt haben."

In Gutzkows „Urbild" kennen nur drei Personen Molières „Tartuffe": Madeleine, Matthieu und La Roquette; Madeleine als Mitspielende, Matthieu als ihr Pflegevater und begeisterter Zuhörer bei den Proben, La Roquette aus der Lektüre des gestohlenen Soufflierbuches. Für die Beurteilung dessen, was über den „Tartuffe" ausgesagt wird, sind La Roquettes Angaben mit großer Vorsicht aufzunehmen: er entstellt aus eigensüchtigen Gründen. Für die Anzettelung seiner Intrigue gibt den Anstoß das, was Madeleine im ersten Akt über ihre Rolle, die Dorine, berichtet. Die Kenntnis der jungen Kunstnovize von dem Stück ist zunächst nicht sehr genau. Sie hat erst eine Leseprobe mitgemacht und dabei unter Zittern immer nur an ihr Stichwort gedacht. So ist ihr denn, als Herr Chapelle in höchster Erregung auf sie mit Fragen eindringt, sogar der Titel des neuen Lustspiels nicht gegenwärtig. Nur soviel weiß sie, daß es einen Scheinheiligen behandelt, einen Menschen, der äußerlich fromm und innerlich ein Fuchs ist, einen Schleicher, der sich in die Familien drängt, immer mit den Augen blinzelt, überall nur Sünde wittert und, bei Licht besehen, ein rechter Heuchler ist (I, 4). Diese Charakteristik stimmt gewiß mit dem Molièreschen Helden überein. Auch was Madeleine über ihre Rolle aussagt, läßt sich mit Dorine vereinigen. Sie ist „ein durchtriebenes allerliebstes Kammermädchen, der die Schönheit vorgeschrieben ist." Wenn Dorine hier auch ein wenig zu soubrettenhaft aufgefaßt ist, so denkt man sie sich doch eher so, als wie sie Lindau, vom Geist des Widerspruchs getrieben, ansieht: eine grobe, unverschämte, mit natürlich-derbem Witz ausgestatte Dienstmagd. Madeleine übertreibt nach Anfängerart ein wenig die Bedeutung ihrer Rolle, wenn sie fortfährt: „Ein Kammermädchen, das alle Fäden der Intrigue in der Hand hält und zur Entlarvung des Schein-

heiligen am allermeisten beiträgt.“ Dorine gehört zwar zu den Klugen in Orgons Hause, die den heuchlerischen Gast längst durchschauen, sie spricht auch davon (Tartuffe III, 1), daß Tartuffes Verliebtheit in Elmiren ihn leicht in deren Hand liefern könne, aber das bleibt ihr frommer Wunsch. Elmire stellt ihrem Hausfreund selbständig die Falle. Dorine äußert dabei sogar ihre Bedenken, ob es auch gelingen werde, den schlauen Vogel einzufangen, und widmet ihren tätigen Rat einzig und allein dem Liebespaar Valer und Marianne. Madeleine erzählt (I, 5) dem Akademiker Chapelle das erste Auftreten Tartuffes. Gutzkow folgt dabei treulich Molière. Nur von einer Verwirrung Dorines weiß dieser nichts. Ich glaube, Gutzkow hat ihr abgebrochenes „Vous dire —“ (Tartuffe III, 2) als befangenes Stottern aufgefaßt, denn Dorine könnte trotz aller Schlagfertigkeit auf die Frage des Heuchlers „Que voulez-vous?“ wohl einen Augenblick in Verlegenheit geraten, hat sie doch bei Seite gescholten: „Que d'affection et de forfanterie.“ Während nun Madeleine dem Herrn Chapelle die Schnupftuchszene demonstriert und ihn mitspielen läßt, ist man einen Augenblick fast versucht, ihn für das Urbild zu halten, denn sie ruft: „Bravo! Bravo! Ganz so hat mir's Molière vorgemacht!“ und Chapelle entgegnet: „Ich — Ich spiele in einem Stücke von Molière?“ Er verläßt sie bestürzt, um nach seinem Konsommee und seiner Frau zu sehen, und La Roquette betritt mit derselben Weisung an seinen Bedienten Lorenz die Bühne wie Tartuffe. Ohne daß er es weiß, repetiert er nun mit Madeleine die Taschentuchepisode. Die junge Schauspielerin hält ihn für einen Freund Chapelles, der ihre künstlerischen Fähigkeiten prüfen soll. La Roquette wird bei der Prüfung ihres Wuchses überrascht und erfährt nun, daß er ahnungslos Molière zitiert hat. Die Rede wendet sich auf dessen neues Stück. Madeleine berichtet jetzt (I, 7) etwas anders als kurz vorher. Sie erinnert sich unwillkürlich an den Feind ihrer Eltern, der, worauf sie noch nicht verfallen

ist, das Urbild von Molières Figur abgegeben hat, und spricht von einer einflußreichen Persönlichkeit in den höchsten Ständen, einem Mann, der die Titel und Ämter verschenkt an Leute, die mit der Religion heucheln, einen Erzfeind der Aufklärung und des gesunden Menschenverstandes. Chapelle erzählt dann die Schnupftuchszene, und La Roquette wird vollends hellhörig: „Schnupftuch? Was?“ Das Entsetzen vor der öffentlichen Verhöhnung malt sich auf seinen Zügen — denn auf ihn, nicht etwa auf Chapelle beziehe ich Madeleines Applaus: „Vortrefflich! Gerade so charakterisierte Molière auf der Leseprobe den Moment, wo der Scheinheilige entlarvt wird!“ Die Szene steigert sich nun von Wort zu Wort. Chapelle mag noch so viel von dem schönen Trüffelfrühstück reden, das ihrer wartet: La Roquette will nur von dem neuen Stück hören, und zur Bekräftigung seiner schrecklichen Ahnung kommt nun auch noch der atemlose Matthieu mit der Meldung, das neue Lustspiel Molières nenne sich nach der Lieblingsspeise des verspotteten Heuchlers: Tartuffe!

Die Einführung der Taschentuchszene aus Molières „Tartuffe“ dient Gutzkow dazu, den Präsidenten La Roquette auf die Gefährlichkeit des Stücks für seine eigene Person aufmerksam zu machen und ihn zu Gegenmaßregeln zu veranlassen. Seinen Versuch, sich der liebenswürdigen Madeleine auf die Manier Tartuffes zu nähern, haben Lefèvre und Chapelle bemerkt. Schon muß er Anspielungen hören, und er beschließt, um sich volle Gewißheit über das, was ihm droht, zu verschaffen, das Textbuch des „Tartuffe“ zu stehlen. Seine Kenntnis des Lustspiels benutzt er dann (II, 6), um sich Verbündete zu werben. Er stützt sich dabei auf die vierte und siebente Szene des fünften Aktes vom „Tartuffe“. Gutzkow hat hier sicherlich die echten Molièreschen Auftritte im Sinn, und was von ihnen abweicht, hat man auf die Rechnung des absichtlich fälschenden Präsidenten zu schreiben. In Wirklichkeit hält auch Gutz-

kow wie La Roquette den Herrn Loyal aus der Normandie für einen sergent, einen huissier, einen Gerichtsdiener oder Exekutor. Aber daß so eine subalterne Persönlichkeit bei Molière schlecht wegkommen sollte, genügte natürlich nicht, um den Parlamentsrat Lefèvre, den Juristen mit Leib und Seele, in Harnisch zu bringen. Mit berechnender Schlauheit wandelt deshalb La Roquette den Gerichtsdiener zum vollgültigen Vertreter der Jurisprudenz und steigert den Argwohn Lefèvres, gegen den Molière zudem einen Prozeß verloren hat, aufs höchste, indem er die Herkunft des Mannes aus der Normandie nachdrücklich unterstreicht, so daß der Parlamentsrat, selbst Normanne, eine persönliche, nicht nur eine Standessatire fürchten muß.

Auch die Ludwig XIV. preisenden Worte des Polizeibeamten zu Schluß des „Tartuffe“ münzt La Roquette für seine Zwecke aus. Die darin verborgen ruhende Mahnung des Dichters an den König, sich nicht von Heuchlern umstricken zu lassen, spielt er dem Polizeiminister Lionne gegenüber als die Hauptsache aus und verdreht die menschlich-höfische Huldigung in eine politische Demonstration. Schon hierüber schüttelt der Minister bedenklich den Kopf. Das Verbot des „Tartuffe“ entringt ihm aber schließlich eine boshafte Bemerkung La Roquettes, die die Folgen dieser bedenklichen Szene grotesk übertreibt: „Man wird in England sagen, wenn in Frankreich der König gelobt sein will, muß er die Polizei zu Hilfe rufen“. Da wird Lionne kopfscheu: er hört etwas von politischen Anspielungen in einem durchaus satirisch gefärbten Stück. Die einzig wahre Religion eines gebildeten Staates, die Polizei, ist gefährdet. Seine Phantasie ist geschäftig: schon wimmelt förmlich die neue Komödie von boshaften Anspielungen auf die von ihm vertretene Behörde, und er erläßt das Verbot.

Gutzkow hat mit Benutzung dieser drei Molièreschen Szenen den Charakter La Roquettes in seinen wichtigsten

Zügen gezeichnet. Diente die Taschentuchszene dazu, ihn als den frömmelnden Lüstling darzustellen, so sehen wir in ihm nach dem Auftritte mit Lefèvre und Lionne auch den Meister der Intrigue. Aber es werden ihm Gegenminen gelegt, und sie für ihn unschädlich zu machen, dient wiederum der Hinweis auf eine Szene des „Tartuffe". Im dritten Akt des „Urbilds" (6. Sz.) kommen die Vertreter der Ärzte, Notare und Akademiker von Paris zu Ludwig, um das neue Stück Molières als staatsgefährlich und geschmacklos zu verklagen. Chapelle erwähnt dabei die dritte Szene im dritten Aufzug des „Tartuffe", wo der Scheinheilige der Gattin seines Wohltäters, Elmiren, seine Liebe gesteht und in sinnlicher Erregung seine Hand auf ihr Knie legt und ihr Halstuch betastet unter dem Vorwand, ein Freund von weichen Kleiderstoffen und feinen Stickereien zu sein. Es ist nicht klar, woher Chapelle diese Szene und den Namen Elmire kennt. Eigentlich kennt er nur die Schnupftuchepisode, die ihm Madeleine so eifrig vorgespielt hat. Eine bloße Verwechslung der Namen Dorine und Elmire, wie Houben anzunehmen geneigt ist (Gutzkow-Funde S. 142), wäre an sich nicht ausgeschlossen, da über das Personal des vielberufenen Stückes manches an die Öffentlichkeit gedrungen sein kann. Dagegen spricht nur, daß Chapelle eben nicht den ihm so wohl bekannten Dorinenauftritt, sondern den späteren mit Elmire schildert. Er sagt: „Tartuffe nähert sich Elmiren mit zweideutigen Absichten . . . Elmire weist Tartuffe zurück. Er aber, bei jener Stelle, wo er ausweichend erklärt, er hätte das Tuch, das Elmire trägt, nur deshalb berührt, um die Baumwollindustrie —" (hier wird er unterbrochen). Man kann sich Chapelles Kenntnis dieser Szene auch nicht so erklären, daß ihm Lefèvre davon erzählt habe. Dieser hat nämlich nicht nur wie Chapelle die Taschentuchszene von Madeleine vorspielen und La Roquette praktisch wiederholen sehen, sondern weiß aus Molières eignem Munde (II, 5) die dem Elmiren-

auftritt zu Grunde liegende verwandte Anekdote. Nur nennt leider Molière den Namen Elmire nicht und bringt das Urbild des Tartuffe mit einer jungen Bäurin zusammen und nicht mit der Frau seines betrogenen Freundes. Lefèvre nimmt die von Molière erzählte kleine Geschichte offenbar als Grundlage der Dorinenszene, denn er ist erstaunt (II, 6), als er La Roquette von mehreren Tuchszenen reden hört. Es besteht also hier ohne Zweifel eine Unklarheit, die freilich für die Entwicklung von Gutzkows Stück notwendig und vorteilhaft ist, denn, wie Houben richtig bemerkt, der Name Elmire muß an dieser Stelle fallen, um den König auf die Rolle Armandes aufmerksam zu machen, und Elmire muß in dieser verfänglichen Situation mit Tartuffe-Molière erwähnt werden, um die Eifersucht Ludwigs zu erregen.

Zu diesen Anspielungen auf Vorgänge in Molières „Tartuffe", die für die Entwicklung von Gutzkows Lustspiel und den Charakter seines Helden von Bedeutung sind, gesellt sich noch eine andere untergeordneter Art. Ich meine den siebenten Auftritt des dritten Aktes, wo Madeleine den Präsidenten in der Lage zu finden glaubt, die Molière für Tartuffe vorgeschrieben hat, als dieser, von Damis entlarvt, sich selbst bei Orgon heuchlerisch verklagt (Tartuffe III, 6). La Roquette murmelt Gebete, beugt (wenigstens in der 1. Auflage) halb das Knie und fleht in seiner Angst: Satan, hilf! — Madeleine hört das und spricht: Bravo, Herr Tartuffe! Vortrefflich — Tartuffe flucht auch, wenn die Leute glauben, er betet. — La Roquette: Was ich? — Madeleine: Haha, gerade so hat Molière dies scheinbare Gebet auch auf der Probe markiert. — Von so einem scheinbaren Gebet, das eigentlich ein Fluch, ist im „Tartuffe" nirgend die Rede. Vielleicht hat Gutzkow etwas ähnliches als stummes Spiel eines Tartuffe-Darstellers während der vierten und fünften Szene des dritten Aktes gesehen. Er schlägt mit dieser Erfindung, die gewiß im

Geiste des Scheinheiligen ist, die Brücke zu einer Unterhaltung zwischen La Roquette und Madeleine. Einen weiter reichenden Zweck hat die Erwähnung des frevelhaften Gebetes nicht.

Für Gutzkows Behandlung der im „Tartuffe“ gegebenen Verhältnisse ist es bezeichnend, daß er sie zunächst beibehält, sie aber ungescheut verändert, sobald es ihm für sein Stück nützlich oder bequem erscheint. Diese Praxis zeigt sich auch da, wo von der Handlung des „Tartuffe“ im allgemeinen die Rede ist. Gleich im ersten Akt (5. Sz.) betont Madeleine, daß Tartuffe erst im dritten Akt auftritt. Daran wird festgehalten. Noch im fünften Akt (3. Sz.) sagt Molière zu Lionne, Chapelle und den übrigen: „Im dritten Akt, meine Herren, sehen wir uns wieder“. Im „Urbild“ spielt sich während des fünften und sechsten Auftritts des fünften Aufzugs der erste Akt des „Tartuffe“ ab. Molière tritt in seinem Lustspiel noch nicht auf, denn in der letzten Szene des „Urbildes“ unterhandelt er mit La Roquette und erzwingt von ihm eine Sühne, wogegen er das den Präsidenten vernichtende Kostüm ablegt. Wie stimmt nun dazu das, was wir im Vorgemach der Königlichen Theaterloge als Reflex der Vorgänge auf der Bühne erfahren? La Roquette kennt das Stück und verfolgt, was geschieht (V, 5): „Die Szene hat begonnen — schon hör' ich diese mordenden Verse — jetzt wird Elmire auftreten — wie der König über die Brüstung sich lehnt — die Szene mit dem Tuche kommt (man applaudiert draußen) . . . . Noch eine Sekunde und Elmire tritt ein — (man applaudiert noch stärker) Ha! da ist sie! der König beugt sich über — das Tuch — das Tuch —“. Alsdann tritt Ludwig aus seiner Loge, tief verstimmt, daß das gelbe Tuch Armandes ihn um das gehoffte Stelldichein bringt. Man könnte vielleicht sagen, La Roquettes Ausruf „Die Szene mit dem Tuche kommt“ sei ein Ausruf der Angst vor dem, was er später befürchten müsse, er habe die ersten Partien des „Tartuffe“ nicht so treu im Gedächtnis,

weil sein Ebenbild darin noch nicht auftrete, und deute den zweiten Beifall fälschlich als den Empfang der allbeliebten Armande, die in Wirklichkeit als Elmire von Anbeginn auf der Bühne steht. Aber daß Gutzkows „Urbild" einen andern Eingang des Molièreschen „Tartuffe" fordert, beweist der Umstand, daß Madeleine-Dorine nicht von Anfang an mit auf der Szene ist, sondern die Bühne erst betritt, als Ludwig seinen Platz unwillig verlassen hat (V, 5 Mitte). Gutzkow muß sie zurückhalten, um für den erzürnten König eine Lockung zu haben, die seine Neugier über seine verletzte Eitelkeit siegen läßt und ihn wieder in seine Loge zurückzieht.

Endlich ist noch eine anscheinend sehr bedeutende Abweichung von Molières „Tartuffe" zu erörtern. Im vierten Akt des „Urbilds" (2. Sz.) sagt Madeleine zu La Roquette: „Wie können Sie nur glauben, daß ‚Tartuffe' das Schicksal meiner Eltern beschreibt! Meine Mutter stand so rein da, sie ist unmöglich in allen Stücken mit Elmiren zu vergleichen —". Darauf La Roquette (bei Seite): „. . . Jeder Zug Elmirens ist dem Leben ihrer Mutter entnommen". In der Tat ist man hier leicht zu dem Glauben versucht, Gutzkow nehme für sein „Urbild" einen ganz anderen „Tartuffe" als den der Literaturgeschichte an, einen „Tartuffe", in dem der Anschlag des Betrügers auf Elmiren gelingt. Houben hat in seinen Gutzkow-Funden die Sache so aufgefaßt, und in seiner Einleitung zu Gutzkows Dramen, wo er diese Ansicht aufgibt, geht er auf die hier angeführte, wie mir scheint, zweideutigste Äußerung Madeleines nicht ein. Gegen die Annahme eines von Gutzkow mit leichter Anlehnung an das Molièresche Stück fingierten „Tartuffe" sprechen aber mehrere Gründe. Zunächst sagt Chapelle, allerdings aus nur trüber Kenntnis des Stücks, daß Elmire Tartuffe bei seiner bedenklichen Annäherung abweist (III, 6). Sodann, wenn Elmire im „Tartuffe" den Verführungskünsten des Scheinheiligen zum Opfer

fiele, könnte unmöglich von einem „sehr lustigen“ Stück mit einer „allerliebsten Intrigue“ die Rede sein (I, 4), könnte der Schluß nicht in eine „Triumph- und Lobrede“ auf den König ausklingen, der einfache reine Religiosität dem gleißnerischen Treiben der glücklich entlarvten Tartuffes vorziehe, sondern das Stück würde zu den tragischen gehören. Auch liegt für Gutzkow kein zwingender Grund vor, den Charakter Elmirens und damit den des ganzen „Tartuffe“ so einschneidend zu verändern. Im Gegenteil: in der von ihm erdichteten, der Molièreschen Komödie zu Grunde liegenden Wirklichkeit durfte das Urbild Elmirens, die Mutter Madeleines, dem Verführer zu Opfer fallen: in der Dichtung Molières mußte die Wirklichkeit zu Gunsten der künstlerischen Wahrheit umgestaltet werden, und Gutzkow würde Molière als einen wenig schöpferischen Dichter hingestellt haben, wenn er ihn eine unglückliche Familiengeschichte unverändert hätte auf die Bühne bringen lassen. Es muß also eine Erklärung für die widerspruchsvolle Äußerung Madeleine gesucht werden, die an der ihr doch genau bekannten Handlung des Molièreschen „Tartuffe“ nichts ändert. Madeleine ist über das traurige Schicksal ihrer Eltern unterrichtet. Als nun La Roquette auf ihre Mutter, das Opfer seiner Verführung, zu reden kommt, fürchtet sie unliebsame Erinnerungen und greift zu dem psychologisch durchaus verständlichen Mittel, die Reinheit ihrer gewiß mehr unglücklichen als schuldigen Mutter so scharf zu betonen, daß sie sie sogar über die bei aller Keuschheit von koketten Zügen nicht ganz freie Elmire stellt. Daher erklärt sich auch der Zusatz Gutzkows in der zweiten Auflage: „Sie ist unmöglich in allen Stücken mit Elmiren zu vergleichen“. Madeleine meint, ihre Mutter stand, bevor Niedertracht sie mit verderblichen Künsten umstrickte, so rein da, daß sie Elmiren in mancher Beziehung übertraf, womit nicht gesagt wird, daß diese schuldig sei. Denn dann müßte es heißen: sie ist in

keinem Stück mit Elmiren zu vergleichen. La Roquette sagt dann für sich: „Jeder Zug Elmirens ist dem Leben ihrer Mutter entnommen“. Auch das widerspricht nicht meiner Ansicht, daß entgegen den in kindlicher Liebe die Wahrheit verhüllenden Worten Madeleines ihre Mutter schuldig, und daß Elmire unschuldig ist. La Roquette kann die von ihm betrogene Frau seines Freundes auch dann in Elmiren wiederfinden, wenn diese den Künsten Tartuffes besser widersteht als jene. — Ich glaube, diese Auffassung ist die einzig mögliche, wenn man die für das „Urbild“ ganz unfruchtbare Konsequenz vermeiden will, daß Gutzkow in seinem Stück einen vollständig neuen „Tartuffe“ voraussetzt.

Wichtiger als die Frage, wie Gutzkow sich zu der Handlung von Molières „Tartuffe“ stellt, ist die, wie sich sein Präsident La Roquette als Urbild des Tartuffe zu diesem verhält. Im fünften Auftritt des zweiten Aktes schildert Molière selber die Ereignisse, die ihn zu seinem „Tartuffe“ angeregt haben, und gibt damit einen Ausschnitt aus dem Leben und Charakter La Roquettes. Was im „Tartuffe“ durch die Klugheit und Standhaftigkeit Elmirens und die Weisheit und Gnade des Königs noch glücklich abgewendet wird, hat das von Gutzkow zu Grunde gelegte Urbild wirklich verbrochen: er hat seinen Freund Duplessis umgarnt, ihm sein Vermögen abgelistet und sein Weib Adele betört. In der Verzweiflung hat sich Duplessis das Leben genommen. Der Betrüger verläßt mit dem geraubten Gelde, dessen Besitz er sich durch gerichtliche Klauseln unanfechtbar gesichert hat, das Haus und gibt die Gemahlin und die beiden Töchter seines unglücklichen Freundes dem Elend preis. Die Mutter stirbt bald; die Kinder geraten in fremde Pflege und werden getrennt. Alle diese Schändlichkeiten sind auf dem Boden von Molières Tartuffe gewachsen, dem nach Gutzkows Vorschrift La Roquette ja auch äußerlich vollkommen gleichen soll. Aber damit

begnügt sich Gutzkow nicht. La Roquette ist bei ihm nicht bloß der heimliche Heuchler und Sünder, der tückische Schleicher und Intrigant, der sich in die Familien drängt und hier Verderben sät — soweit hatte Molière den Charakter verfolgt —, sondern er hat politische Bedeutung. Er gehört zu den Scheinheiligen, die sich nicht nur unter dem Deckmantel der Religion in die Bürgerhäuser, sondern „auf die Katheder der Schulen, in die Kabinette der Minister, an die Stufen des Thrones schleichen, die unter dem Deckmantel der Religion nur ihren persönlichen Ehrgeiz verbergen und nichts lieber an sich reißen möchten, als die Herrschaft der ganzen Welt“ (II, 5). La Roquette ist, wie Lefèvre von ihm sagt (I, 3), „das Haupt unsrer allmächtigen Frommen, der Chef aller wohltätigen Vereine und Armenkassen, der gefürchtete Verketzerer aller Sünder und Sünderinnen unseres sündigen Jahrhunderts“. Die Verbrechen, die La Roquette gegen die Familie Duplessis begangen und die Molière für seinen „Tartuffe“ benutzt hat, sind sozusagen nur Jugendstreiche; den Gipfel seines verderblichen Wirkens hat er erst in Gutzkows Lustspiel erklommen, wo er nicht den Einzelnen nur, sondern der Gesamtheit schadet. Gutzkow ist sich dieses Unterschiedes wohl bewußt gewesen. In seiner Vorrede erwähnt er Goldonis „Molière“, ein Lustspiel, das er erst nach der Abfassung seines „Urbildes“ kennen gelernt hat. Es handelt sich dort darum, die zweite, erlaubte Aufführung des „Tartuffe“ zu hintertreiben. Das Urbild heißt nach Giglis stereotyp gewordener Frömmlermaske Pilone. Der Heuchler, der sich getroffen fühlt, versucht, die Vorstellung durch eine Intrigue unmöglich zu machen, die er auf der Liebe Isabellas zu Molière und der Eifersucht von deren Mutter, der Béjart, aufbaut. Sein Plan mißlingt. Molière spielt den Tartuffe in Pilones Maske. Das Volk erkennt und verspottet das unglückliche Original. Schließlich geht aber alles gut aus, ja Molière verzeiht großmütig seinem gebesserten Feinde und preist die reini-

gende Kraft der Bühne. Goldoni hielt sich also, wie Gutzkow schreibt, an dieselbe enge Familiensphäre, in der sich der Scheinheilige bei Molière bewegt, und führte die Heuchelei nicht schärfer im Lichte seiner Zeit aus.

Gutzkow konnte eine solche Wiederholung des von Molière behandelten Themas nicht genügen. Er sah die Tartufferie im Spiegel seiner Zeit, und sie erschien ihm im Staate gefährlicher als im Schoß der Familien. Im Jahre 1840 hatte Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron bestiegen. Man sah in dem geistreichen, beredten und witzigen König, der an seinen Hof eine Reihe von bedeutenden Künstlern und Denkern zog und der gern in Sanssouci residierte, einen zweiten Friedrich den Großen. Bald merkte man, wie man sich getäuscht hatte. Schon am 17. September 1840 schrieb Gutzkow an Emil Devrient (Houben, Devrient S. 190): „So schön des Königs Handlung gegen Tieck war, so schmerzlich seine Erklärung, daß Preußen keine Verfassung bekommt! Jetzt glaub' ich, ist für mich nichts mehr in Berlin zu erwarten. Der König gehört jener fanatischen Schule der Doktrinäre an, mit denen sich nicht unterhandeln läßt, die in ihrem Glauben verharren; denn dieser Glaube macht stolz, nicht demütig". Zu der politisch reaktionären Gesinnung des Königs, die außer in der Verfassungsfrage z. B. in der Berufung eines ausgesprochen fortschrittfeindlichen Mannes wie Eichhorn zum Kultusminister (1842) zum Ausdruck kam, gesellte sich eine religiös-mystische Tendenz, die eine Umgebung mit den Brüdern Gerlach und dem General von Rauch an der Spitze geschäftig nährte. Am preußischen Hof der vierziger Jahre konnte man sich nicht wirksamer als durch Frömmigkeit empfehlen. Betstunden wurden als gutes Beispiel für das Volk abgehalten. Frommsein ward zur Modesache. Gutzkow sah hier Strömungen, die der freiheitlichen Entwicklung der Nation so gefährlich wurden, wie die Ränke Tartuffes dem Hause Orgons. Und während diesen ein großer König rettete, erschien hier der Fürst

selbst von bösen Ratgebern umstrickt. Auch Ludwig XIV. ging es gegen das Ende seines Lebens so. In Gutzkows Lustspiel aber steht der junge König noch frei über allen Kabalen. Mit überlegenem Witz behandelt er die Deputationen, die ihn um das Verbot des „Tartuffe“ zu bitten kommen[1]). Er kennt keinen besseren Scherz, als wenn sich die Polizei mit Kunstsachen befassen will. Er ist sich seiner Macht bewußt: seine Regierung zittert nicht vor den Versen eines Schauspielers. Hieraus spricht eine gewisse Verachtung geistiger Kräfte, und in der Tat ist Ludwigs Verhältnis zur Kunst nur das eines oberflächlichen Dilettanten. Er hat keine Zeit zum Lesen und ist doch mit seinem Urteil schnell bei der Hand. Verbot und Freigebung des „Tartuffe“ entspringen nicht wohlüberlegten Gründen, sondern den Augen einer schönen Schauspielerin zu Liebe. Aber er horcht doch auf die Stimme der Zeit. „Ermessen Sie meine Stellung zur Zeit, forschen Sie meinen innersten Gedanken nach und geben Sie mir dann einfach über das Schicksal des ‚Tartuffe‘ den Rat, den ich wünschen muß“ — so wendet er sich an La Roquette, und als dieser wie seine Genossen stockt, fährt er fort: „Ich kann den ‚Tartuffe‘ nicht verbieten; denn merken Sie wohl, meine Herren, zu allen Zeiten, von dem Tag an, wo das Königtum langweilig wurde, datieren sich die Republiken. Und

1) Die Gründe dieser Deputationen (III, 6) erinnern lebhaft an einige Philisterbeschwerden, die Grimarest mitteilt (Réimpression, Paris 1877; S. 22). So fühlt sich ein Bürger als Cocu imginaire verletzt und klagt: „Comment! un petit Comédien aura l'audace de mettre impunément sur le Théâtre un homme de ma sorte? — Je m'en plaindrai, en bonne police on doit réprimer l'insolence de ces gens-là: ce sont les pestes d'une Ville; ils conservent tout pour le tourner en ridicule“. Und bei Gelegenheit der „Fâcheux“ heißt es (S. 25): „On avoua que Molière avoit trouvé la belle Comédie: il la rendoit divertissante et utile. Cependant l'homme de Cour, comme l'homme de Ville, qui croyoit voir le ridicule de son caractère sur le Théâtre de Molière, attaquoit l'Auteur de tous côtés. Il outre tout, disoit-t-on; il est inégal dans ses peintures; il dénoue mal.“

ich leugne nicht, es ist schön, meine Herren, König von Frankreich zu sein!“ [1]). Das sind sehr zeitgemäße Betrachtungen für Gutzkow; im Munde des historischen Ludwigs wären sie unmöglich. In der kurzen Charakteristik, die Gutzkow in der ersten Auflage seinem Stück vorausgeschickt hat, nennt er seinen Ludwig „fast noch Jüngling, graziös, leicht, gefällig, geistreich“. Alle diese Züge entsprechen dem Bilde, das sich seine Zeit oder ihr Wunsch von Friedrich Wilhelm IV. entwarf, der freilich kein Jüngling mehr war, der aber doch mit jugendlichem Feuer empfand. Nahm Gutzkow hier deutlichen Bezug auf die politischen Verhältnisse seiner Gegenwart, so lag es ihm doch fern, mit seinem Lustspiel erfolgreich warnen zu wollen. Sein Ludwig ist nicht das Ideal eines literaturfreundlichen Herrschers, und wie wenig Friedrich Wilhelm IV. von Gutzkows Bestrebungen hielt, hatte dieser verschiedentlich erfahren, so als es sich um seine Berufung nach Berlin handelte, wo der neue Herrscher von den Namen des Tages nichts wissen wollte (G. A. W. 11, 285), und als er „Zopf und Schwert“ von ihrer natürlichsten Aufführungsstätte verbannt sehen mußte. Er sah, wie es in der erwähnten Briefstelle an Devrient heißt, daß sich mit der Weltanschauung, die der König vertrat, nicht unterhandeln ließ. Und sodann wußte Gutzkow, daß der Krieg gegen aufklärung- und freiheitfeindliche Bigotterie, so schön und ehrenwert er ist, nie enden wird, und so schließt denn auch das „Urbild des Tartuffe“ nicht mit der völligen Vernichtung der Heuchelei und der Widersacher des freien Geistes in der Person La Roquettes, sondern dieser richtet sich nach einer vorübergehenden Demütigung wie ein böser Geist drohend noch höher empor, um freilich zu Schluß einen allzu billigen Schlager hinzuzufügen: „Verjagen

1) Gewiß dachte Gutzkow hier auch an die „unendliche Flauheit, die tödliche Langeweile des königlichen Regiments in Frankreich von 1830 bis 1848“ (Zur Gesch. unsrer Zeit, Das Duell wegen Ems S. 376).

kann man uns wie die Wölfe, und wie die Füchse kommen wir wieder! . . . . Ich trete in den Orden der Jesuiten!"

Mit der Heuchelei, die den Staat beherrscht und die Zensur als wirksamste Waffe schwingt, hat in Gutzkows „Urbild" der Dichter Molière zu kämpfen. In der fünften Szene des zweiten Aktes setzt dieser seine dichterischen Absichten auseinander. Grimarest schilderte auf der ersten Seite seiner Molière-Biographie die Bedeutung seines Poeten mit den Worten: „Lorsqu'il commença à travailler, elle (la Scène comique) étoit destituée d'ordre, de mœurs, de goût, de caractères; tout y étoit vicieux. Et nous sentons assez souvent aujourd'hui que sans ce Génie supérieur le Théâtre comique seroit peut-être encore dans cet affreux chaos, d'où il l'a tiré par la force de son imagination". Diese historische Stellung spricht sich Gutzkows Molière zu (II, 5): „Excellenz, ich muß Sie daran erinnern, welche Aufgabe ich der französischen Bühne gestellt habe. Ich habe das Lustspiel von meinen Vorgängern in Form sittenloser und ausgelassener Possen überkommen und habe mit meinen schwachen Kräften versucht, ihm einen edleren Ausdruck zu geben". Aber mit dieser moralischen Reformation ist die Sendung des Gutzkowschen Molière nicht vollendet. Wie Gutzkow selbst, hat er der Bühne „eine würdigere Bedeutung gewonnen", indem er die Poesie in den Dienst der Aufklärung gegen die Lüge stellt. Wie sein Feind, der Akademiker Chapelle, von ihm anklagend sagt (III, 6), greift er, statt dem Ideal zu dienen, seine Stoffe von der Straße auf und läßt sie in einer Sprache reden, die immer mehr zur bürgerlichen Prosa des Lebens herabsinkt. Ich habe erwähnt, wie stolz Gutzkow darauf war, eine neue Prosa auf die Bühne gebracht zu haben, die moderne Probleme in der Sprache der Gegenwart behandelte und an Schauspieler und Publikum höhere geistige Ansprüche stellte. Seine neue Bühnenkunst stritt unter dem Banner liberaler Ideen gegen die sittlichen und politischen Vorurteile und Beschränktheiten

seiner Zeit. So läßt er denn seinen Molière mit dem „Tartuffe“ nicht nur die Verruchtheit eines Einzelnen an den Pranger stellen, sondern die einer ganzen Sippe. Der strafende Sittenschilderer wächst zum politischen Tendenzdichter. Zürnend fragt der Poet (II, 5): „Liegt nicht wie ein Alp auf dem Staat, auf der Gesellschaft jene falsche Religiosität, die die Alles umfassende Liebe Gottes zum Privilegium einer einzelnen kleinen Koterie machen will? Sehen wir nicht täglich in die Herzen der Familien, auf die Katheder der Schulen, in die Kabinette der Minister, an die Stufen des Thrones Männer schleichen, die unter dem Deckmantel der Religion nur ihren persönlichen Ehrgeiz verbergen und nichts lieber an sich reißen möchten, als die Herrschaft der ganzen Welt, während doch der Stifter unserer Religion gesagt hat: Mein Reich ist nicht von dieser Welt?!“ Diese politische Ader Molières fand Gutzkow nicht in diesem Grade bei der historischen Persönlichkeit, und er mußte sie mit eigenem Herzblut speisen. Es ist nicht ganz folgerichtig, wenn Molière nach der Entwicklung dieser bedeutenden Grundsätze die Audienz bei dem Polizeiminister mit den Worten beschließt: „Meine Brust erweitert sich bei dem Gedanken, daß der Dichter, Hand in Hand mit der Weisheit der Fürsten und der besonnenen Mäßigung der Staatsmänner, dem großen Berufe leben darf, wie mit Rosenfingern über die Erde zu schweben und Morgenröte auszustreuen, wo nächtiger Schlummer die Menschen noch gefangen hält.“ Dieses preziöse Bild verschleiert die wahre, harte Tendenz von Gutzkows Poeten: er will wachrütteln, nicht bloß wachküssen.

Dieser Beruf des Dramatikers hat auch seine Schmerzen. Molière klagt bitter über die Hemmnisse seiner Bestrebungen: „Ha, der Beruf des Dramatikers! Welch ein Gemisch von Freude und Schmerz, von Wonnen und namenlosen Verzweiflungen!“ (IV, 3). Gutzkow hatte das Auf und Ab des Erfolges selbst kennen gelernt: man hatte ihm etwas von einem neuen Shakespeare in die Ohren geraunt

und ihn dann wieder ausgepfiffen. Er kannte und achtete des Publikums gesunden Sinn wie Molière, er wußte aber auch aus eigner Erfahrung, mit welchen Riesenanstrengungen sich ein neues Stück seinen Weg bahnen muß, Akt für Akt, Szene für Szene. Er kannte wie sein Molière den „Neid der Theaterdichter untereinander". Er hatte sich ständig gegen Angriffe zu wehren und er bedurfte des Erfolges, der Wirkung auf die Gesamtheit aus ideellen wie aus materiellen Gründen gleich Molière. Und wie auf diesem so lastete auch auf ihm mehr als einmal die plumpe Hand eines Verbotes. In der 1871 verfaßten Gesamteinleitung zu seinen Dramen schreibt Gutzkow rückblickend von der Zensur: „Ja, junges Geschlecht, du hast ihn nicht gekannt, diesen Mehltau, der sich bis zum Jahre 1848 auf unsere Geistesblüten setzen, in die innersten Poren selbst der Blätter dringen und mit seinem bleichenden und verdorrenden Hauch schon die Konzeption, bereits die Idee einer Dichtung im Keime vergiften durfte!" Im „Urbild" heißt es: „Die schönsten Ideen werden dir abgeknickt von einem gefühllosen, lächerlichen Vorurteil! Das Mittelmäßige, das lassen sie so hinschleichen über die Oberfläche eines Interesses, das nicht kalt, nicht warm ist; aber was zünden könnte, was wahrhaft gelungen ist, woran unsere Seele hängt, das vertilgen sie mit einem einzigen Strich und sagen: Bah, es soll nicht sein!" (IV, 3). So klagt Gutzkow durch den Mund Molières, und wie eine Anklage klingt es gegen sein Volk und wie ein Streitruf an die Unterdrücker des Gedankens, wenn er fortfährt: „Geht mir, wenn man eure Nation eine geistreiche und edle nennt und unsere Literatur eine klassische schimpft, geht mir, wenn ihr nicht einmal den Mut habt, im Vorsprung eurer Reichtümer, eurer Würden und Schergen, eurer Hilfsmittel tausendfacher Art euch auf gleiche Rappierlänge zu stellen und mit dem einfachen, hilflosen Wort einen ehrlichen Kampf zu bestehen!" Auch dem „Urbild des Tartuffe" wurden Zensurschwierigkeiten bereitet. So schreibt

Gutzkow am 6. Februar 1845 an Emil Devrient (Houben, Devrient, S. 272): „Die von Dresden aus verbreiteten Nachrichten, das Urbild wäre bei euch so zusammengestrichen worden, schaden mir entsetzlich. Lüttichau tut sehr Unrecht, wenn er jeder Einflüsterung Gehör gibt. Selbst hier (in Frankfurt a. M.) hat der Zensor auf jene Nachricht hin sich das Stück wieder geben lassen und will nun auch noch streichen!"

Molière ist nicht nur Dichter, er ist auch Schauspieler und Theaterdirektor. Als Leiter einer Bühne weiß er ein volles Haus zu schätzen und duldet gern einen beifallfreudigen, gutmütigen Enthusiasten wie Matthieu in seiner Umgebung. Er wählt mit Sorglichkeit das Repertoire und läßt verfehlte Stücke wie Chapelles „Nebukadnezar" vom Comité seiner Schauspieler ablehnen, unbekümmert um den Zorn des gelehrten Akademikers. Ein guter Vater seiner Schauspieler sucht er die junge Madeleine möglichst vorteilhaft einzuführen, d. h. in einer Rolle vor vollbesetzten Bänken, denn er gibt als Praktiker mehr auf die Zustimmung eines unverbildeten Publikums als auf die zünftige Kritik. Weitschauend sorgt er für die Nachgeborenen seines Standes, indem er die Hälfte des von La Roquette den Töchtern des Herrn Duplessis geraubten und nun wieder erlangten Vermögens für die Stiftung einer Theaterschule bestimmt [1]). Als Regisseur gibt er viel auf Kostüme, und Armande nennt ihn in diesem Punkte eigensinnig [2]). Als Schauspieler ist Molière vortrefflich, besonders seine Schülerin Madeleine lobt ihn ein übers andere Mal. Im „Tartuffe" läßt Gutzkow ihn die Titelrolle geben. Auch diese Abweichung von der Geschichte hat Lindau ihm vorgeworfen

1) Dem Stilkünstler Emil Devrient, der das Wort Geld auf der Bühne nicht aussprechen konnte, behagte diese erzwungene Rückerstattung des Geldes nicht. Gutzkow meinte, das müsse dem Publikum als reeller Entgelt geboten werden (Houben, Devrient, S. 266).

2) Grimarest berichtet (S. 140 f.) über einen Kostümstreit zwischen Molière und seiner Frau bei der Première des „Tartuffe".

und nicht bedacht, wie unnatürlich es wäre, wenn der Dichter eines Stückes, der zugleich ein großer Schauspieler ist, in einem Lustspiel, um dessen Aufführung sich ein anderes Werk dreht, nicht die Hauptrolle spielen sollte. Dazu kommt, daß das Verhältnis von Tartuffe zu Elmire, von Molière zu Armande für das Verbot durch den eifersüchtigen König von höchster Wichtigkeit ist. Im übrigen denkt sich auch Gutzkow Molière als einen komischen Darsteller, so, wenn er ihn schmerzlich klagen läßt (IV, 4): „Lachen müssen bei Herzeleid, unter Tränen Späße machen, das gehört auch zu jenen Kunstleistungen, für welche man an der Kasse kein Entree bezahlt, und zu jenen Geheimnissen der Schauspielkunst, die noch kein Kritiker ergründet hat“ [1]).

Unter den menschlichen Eigenschaften Molières stellt Gutzkow das Mißtrauen beherrschend in den Vordergrund. Die Absicht, dieses ihn und andere peinigende Laster auf die Bühne zu bringen, war einer der Keime gewesen, aus denen das „Urbild“ erwuchs. Zu diesem Mißtrauen steht in keinem Widerspruch eine naive Leichtgläubigkeit des Poeten. Schon bei der Zeichnung seines Savage hob Gutzkow die kindliche Vertrauensseligkeit des Dichters hervor. Hier, bei Molière, ist sie gemildert, aber sie fehlt nicht und mit Recht: ist sie doch, vielfach betrogen, die Voraussetzung für eine reizbare Empfindlichkeit, die überall Feinde und Gespenster sieht. Entgegen der Geschichte ist Gutzkows Molière zur Zeit des Tartuffe-Streites noch nicht vermählt, sondern steht vor

1) Diese geläufige Klage über den schmerzlichen Kontrast zwischen der heiteren Maske des Komikers und seiner melancholischen Stimmung findet sich auch schon bei Grimarest, wo Molière einen Kunstnovizen warnt (S. 128 f.): „Représentez-vous la peine que nous avons. Incommodez, ou non, il faut être prêts à marcher au premier ordre, et à donner du plaisir quand nous sommes bien souvent acablés de chagrin; à souffrir la rusticité de la pluspart des gens avec qui nous avons à vivre, et à captiver les bonnes grâces d'un public, qui est en droit de nous gourmander pour l'argent qu'il nous donne.

der Ehe mit Armande. Er liebt sie, wie der historische Molière, unter Qualen der Eifersucht und spricht die bittern Worte (II, 2): „Sie sind alle falsch, diese Larven, die nur einmal eine Messerspitze voll Schminke auf ihre Wangen malten." Aber die Tragödie von Molières häuslichem Leben findet in Gutzkows Lustspiel keinen Platz: Molière sieht den Ungrund seiner Eifersucht ein und wird geheilt.

Trotzdem sind seine Zweifel an Armandes Treue nicht unverständlich. Sie ist Schauspielerin und als solche Huldigungen ausgesetzt, die sie nicht abzuweisen vermag, die aber einem spähsüchtigen Liebhaber leicht bedenklich erscheinen können. Sie zählt unter ihre Bewunderer Lionne und Lefèvre, ja den König selbst, aber ihr Herz gehört Molière, und als eine kluge Frau nutzt sie ihre Verbindungen an einflußreichen und allerhöchsten Stellen für die Zwecke ihres Geliebten. Ihre Wege sind nicht immer grade, und die Intrigue, die sie gegen den König zur Freigebung des „Tartuffe" spinnt, ist kokett genug. In seiner für die Bühne berechneten kurzen Charakteristik bezeichnet Gutzkow sie als die erste Liebhaberin. Lindau greift das auf und meint, sie sei auch nur eine recht gewöhnliche erste Liebhaberin. Gewiß hat Gutzkow nicht die Armande Molière gezeichnet, von der wir einen dichterischen Abglanz in der kapriziösen Célimène des „Misanthropen" vor uns sehen. Aber das Schwankende in dem Charakter Armandes, das berechnende Spiel mit Herzen und die dann wieder alle moralischen Einwände entkräftende Liebenswürdigkeit, findet man in ihr wieder, freilich nur episodisch angelegt, wie es dem Verhältnis zur Haupthandlung des Stückes entspricht.

Von jeder historischen Überlieferung hat sich Gutzkow bei der Darstellung ihrer Schwester Madeleine entbunden. Er fand in der Lebensgeschichte Molières Madeleine Béjart als die Mutter Armandes oder, wofür sie angesehen werden wollte, als ihre ältere Schwester vor. Gutzkow macht Madeleine zur jüngeren Schwester Ar-

mandes, vielleicht durch den Zettel der ersten Tartuffe-Aufführung verleitet, wo er die von ihm jung aufgefaßte Rolle der Dorine mit Madeleine Béjart besetzt fand. Doch gestaltet er den Charakter Madeleines so frei um, daß ich fast annehmen möchte, er habe die wenig sympathische Schwiegermutter Molières ganz bei Seite gelassen und der Geliebten seines Dichters dafür eine neue Schwester gegeben, die nur zufällig denselben Namen wie ihre Mutter trägt. Der Charakter von Gutzkows Madeleine ist mannigfach und widerspruchsvoll zusammengesetzt. Sie ist schüchtern, als ihr Vormund sie Herrn Chapelle vorstellt, und spricht doch gleich darauf höchst geläufig über den „Tartuffe"; sie ist eine blutjunge Anfängerin auf der Bühne und redet doch schon von den Gefahren des Familienapplauses: sie betont, halb bescheiden, halb kokett, daß die Schönheit für ihre erste Partie vorgeschrieben sei; gewandt und dreist spielt sie, als Page vermummt, die Botenrolle für Armande bei dem Kammerherren Delarive. Bei der Klugheit dieser kleinen Person ist es eigentlich nicht recht zu glauben, daß sie mit Hartnäckigkeit La Roquette für einen harmlosen Freund des Theaters hält. In der ersten Auflage erkennt sie in ihm selbst am Schluß des vierten Aktes noch nicht den Bösewicht, sondern rettet ihn, den „Freund ihrer Eltern", vor den ihm nachstellenden Theaterarbeitern, obgleich sie weiß, daß er das Souffierbuch des „Tartuffe" gestohlen hat. Später durchschaut sie ihn wenigstens hier, läßt ihn aber doch entrinnen, denn seine Stunde habe erst morgen, bei der Aufführung, geschlagen. Dieser Grund genügt für ihre Nachsicht nicht, und der wenig glückliche Aktschluß ist nur in der älteren Fassung verständlich.

Gutzkow schreibt an Devrient (Houben, Devrient, S. 205) über sein eben vollendetes „Urbild": „Gebt es so graziös, so leicht hinfließend wie möglich! Ein französischer Stoff — der nur zu deutsch ist! — muß auch französisch gespielt werden!" Die Erfüllung dieser

Forderung hat der Dichter den Vertretern der kleineren Rollen in seinem Stück besonders leicht gemacht: der „quecksilbrige" Matthieu, der „sanguinische" Dubois, die „lächelnde Indifferenz" Delarives, der „nach unten herablassende, nach oben furchtsame und geschmeidige" Lionne — es sind lauter dankbare, nicht zu verfehlende Rollen. Reicher ausgestattet als diese Chargen hat Gutzkow den Parlamentsrat Lefèvre und den Akademiker Chapelle.

Lefèvre, der etwas zweideutige Hausfreund Chapelles, ist ein Mann von gutem literarischem Geschmack und von Erfindung. Er hat zwar seinem Freunde die Prüfung des „Nebukadnezar" durch den Ausschuß der Königlichen Schauspieler mit Hilfe eines Prozesses erkämpft, hält aber von der gelehrten Tragödie herzlich wenig, sondern stellt vielmehr die Forderung eines der Gegenwart dienenden Dramas auf. Man erinnert sich an Richard Steele, wenn er die Dichter auffordert, ihre Verdienste „im zeitgemäßen Sinne auszubeuten" und mahnt (I, 3): „Die Bühne soll das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln. Stellt doch Menschen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, sondern der Gegenwart, nicht den Assyriern und Babyloniern, nein, euren Umgebungen entnommen sind." Er schenkt dann Chapelle seine Idee, einen Scheinheiligen auf die Bühne zu bringen. Er kennt das literarische Getriebe: bei dem Diebstahl des Tartuffe-Manuskriptes fürchtet er, ein guter Freund des Dichters, der Rezensionen schreibe, suche sich vor der Aufführung über die Schönheiten des Stückes zu orientieren (II, 1). Lefèvre hat Witz, er stichelt gern und schont dabei auch einen so mächtigen Mann wie La Roquette nicht. Er ist ein „junger Bonvivant", ein galanter Herr, der mit zu den Verehrern der reizenden Armande zählt. Doch ist er auch Jurist mit Leib und Seele, und sein ausgeprägtes Standesbewußtsein zieht leider seiner Einsicht Grenzen: als ihm La Roquette vorschwindelt, er mitsamt seiner

Juristerei würde an den Pranger gestellt, schlägt auch er sich zu den Feinden Molières.

Sein Freund, der Akademiker Chapelle, der Dichter des „Nebukadnezar", ist ein trockener Pedant und eitler Dichterling. Für seine poetischen Produkte ist ihm jeder Beifall recht, mag er herkommen, von wo er wolle. „Ein dramatischer Dichter kann sich nie genug Popularität verschaffen", sagt er (I, 4) und läßt geduldig Matthieus Umständlichkeiten über sich ergehen. Mit größter Unbefangenheit annektiert er den Komödienstoff Lefèvres und redet, als er vom „Tartuffe" hört, von seinem Stoff, den ihm Molière gestohlen habe, ja, er behauptet, die einzelnen Szenen darin seien von ihm genau so geplant gewesen, wie sie der Possendichter ausgeführt. Als Molière seinen „Nebukadnezar" ablehnt, will er in seinem Zorn die „gegenwärtige dramatische Literatur an alle Akademien der Welt denunzieren" (I, 3) und verklagt „den Possendichter, den Schauspieler, der sich nicht an die Regeln hält", wegen eines schlechten Reimes beim König. Über diese metrische Frage hat seine Gelehrsamkeit eine dicke Denkschrift verfaßt, die er dem ironisch lächelnden Ludwig „demutsvoll zur baldigen Lektüre" überreicht[1]). Er spricht mit dem König in einem schwülstigen Stil voll aufgeblasener Feierlichkeit, und es stört, wenn diese altväterische Gestalt mit einer modernen Anspielung herausplatzt, indem er Matthieu zuruft, als dieser ihre gemeinsame Vaterstadt Chalons an der Saône ausführlich zu schildern beginnt: „Ich beschwöre Sie — keine Reisebilder!" (I, 4)[2]).

1) Bei Grimarest (S. 97) fand Gutzkow die kritische Bemerkung Menages über den „Tartuffe": „La prose de M. de Molière vaut beaucoup mieux que ses vers." Auch Boileau zog Molières Prosa seinen Versen vor (Molière, Grands écrivains X. 391): „Il avoit voulu, dit Brossette, obliger Molière à les corriger; mais Molière ne pouvoit jamais se résoudre à corriger ce qu'il avoit fait." Andererseits lobt Boileau in seiner 2. Satire Molières Verse höchlich.

2) Prölß stellt (Das junge Deutschland, S. 334) zusammen, was an Reisebildern und ähnlicher Literatur allein in den ersten dreißiger

Über die historische Persönlichkeit Chapelles ist noch ein Wort zu sagen. Mit dem Freunde Molières, seinem leichtlebigen und lustigen Schulkameraden Chapelle hat der Chapelle des „Urbildes“ nichts zu tun. Nur einen Zug berichtet Grimarest, der vielleicht für Gutzkows Figur von Bedeutung ist (S. 122 f.). Er erzählt, Chapelle habe im Auftrage Molières einige Szenen ausgearbeitet, die dieser aber für unbrauchbar befunden habe, und stellt es nicht als ganz unmöglich hin, diese Szenen entsprächen einem Entwurf zum „Tartuffe“. Doch fügt der Biograph selbst zweifelnd hinzu: „Mais à en venir à l'examen, on y trouveroit seurement de la différence avec celui de Molière.“ Dies ist der einzige Berührungspunkt zwischen dem Freunde Molières und dem Akademiker: auch dieser hat — wenigstens in seiner Einbildung — teil an der Stoffwahl und Ausführung des „Tartuffe“. In allem übrigen, in ihrem Charakter wie in ihrer Stellung zu Molière, sind beide vollkommene Gegensätze. Lindau weist (Lit. Rücksichtslosigkeiten, S. 217 f.) darauf hin, Gutzkow habe offenbar Chapelle mit dem Akademiker Chapelain verwechselt. Chapelain, einer der Mitbegründer der Akademie und jahrelang eine Leuchte der französischen Kritik, hatte allerdings seinen wohl verdienten gelehrten Ruhm durch die Veröffentlichung eines mißratenen Epos auf die Jungfrau von Orleans, an dem er sich dreißig Jahre lang abgemüht hatte, völlig vernichtet, so daß er den Spott Boileaus und seiner Freunde mit Recht herausforderte. Racine und Boileau nennen den unglücklichen Poeten in einem gemeinsam verfaßten Epigramm froid, sec, dur, rude auteur. Lindau erblickt in Gutzkows Charakteristik seines Chapelle: „Trockne, passive Komik. Ein langes hölzernes Ausrufungszeichen“, eine „wort-

Jahren erschienen ist. — Gutzkow schreibt an Schücking am 13. Nov. 1840 (Schücking, Lebenserinnerungen 2, 49): „Jeder genannte und gesuchte Name hat die Furcht, in Reisebeschreibungen figurieren zu müssen.“

getreue Übersetzung“ jener französischen Kritik. Ich meine, man kann hier höchstens von einem Anklang reden. Nur das „trocken“ entspricht doch dem „sec“ vollkommen. Vielleicht aber ist auch Gutzkows Fehl gar nicht so groß. Es gab schon einen Akademiker Chapelle oder genauer gesagt Jean de la Chapelle, der freilich im Jahre 1667 erst zwölf Jahre alt war, der aber oft genug mit dem bedeutend älteren Freunde Molières zusammengeworfen worden ist. So schrieb man in der Vorrede zu einer in Holland veranstalteten Ausgabe der Chapelleschen „Relation d'un voyage en France“ ihrem humoristischen Verfasser auch die Dramen und den historischen Roman „Les Amours de Catulle“ des Sieur de la Chapelle de l'Académie françoise zu (Oeuvre du Sieur de la Chapelle. Nouv. Édition. Paris MDCC, Vorrede des Verlegers). Auf diese Verwechslung, welche dem gelehrten Akademiker gewiß nicht angenehm war, bezieht sich Chaulieus beißendes Epigramm:

Celui qui si maussadement
Fit parler Catulle et Lesbie,
N'est point cet aimable génie
Qui fit le voyage charmant,
Mais quelqu'un de l'Académie.

Dieses spöttische quelqu'un paßt besser zu Gutzkows Chapelle, als zu Chapelain, dem Mitbegründer der französischen Akademie, der ihre Statuten entworfen und die berühmten Sentiments de l'Académie sur le Cid verfaßt hat. Das Boileausche sec, auf das Lindau für seinen Beweis Wert legt, trifft auch für la Chapelle zu. Der Satiriker meint, man solle prüfen

Qui du fade Royer ou du sec la Chapelle
Excita plus de sifflements.

Ich glaube also, Gutzkow wurde von Chapelle auf dessen halben Namensvetter la Chapelle geführt, der schon bei Lebzeiten mit jenem verwechselt wurde und zu dessen Charakteristik ihm der Chaulieusche Reim mit dem bos-

haften „Irgendwer von der Akademie“ genügte. Auf die Bezeichnung trocken kommt nicht viel an. Die lag auch ohne Boileau nahe.

Unter den Literaturdramen Gutzkows nimmt das „Urbild des Tartuffe“ zweifellos die höchste Stelle ein, und unter den übrigen Lustspielen des Dichters kommt ihm nur „Zopf und Schwert“ gleich. Uns berührt heute das Preußenstück in vieler Beziehung unmittelbarer. Uns stehen eben Friedrich Wilhelm I. und sein spartanischer Hof näher als der mit Zeitanspielungen gespickte Tartuffe-Streit Molières. Wenn das „Urbild“ trotz der Vergänglichkeit dieser Tagestendenzen den Leser oder Zuschauer von heute noch mit reiner Heiterkeit erfüllt, so ist das ein Beweis für den inneren und dauerhaften Humor des Werkes. Die Bedenken, die sich trotzdem melden, liegen vor allen Dingen in den Madeleine-La Roquette-Szenen des vierten Akts. Hier ist sehr schön zu beobachten, wie Gutzkow auch in diesem Lustspiel die Bühnenkonventionen seiner Zeit ruhig benutzt. So reich er an modernen Problemen ist, so neu er seine Prosa im Vergleich zu der zeitgenössischen Bühnensprache gestaltet: in der Theatertechnik kümmern ihn Unwahrscheinlichkeiten wie szenenlange Belauschungen und possenhafte Scherze wie Verkleidungen nicht. Großen Wert legt Gutzkow auf günstige Aktschlüsse[1]). Im „Urbild“ heben sie sich vor allem deshalb sehr kräftig hervor, weil ihnen keine Verwandlungen Abbruch tun. Am Schlusse jedes Aufzugs steht eine starke Pointe: im 1. Akt das erstaunte und erschrockenene „Tartuffe?“ Chapelles und La Roquettes; im 2. Akt des Präsidenten kurzer, triumphierender Monolog: „Alle sind sie Tartuffes!“ mit der spannenden Frage: „Duplessis, wie ist Molière zu deiner Geschichte gekommen?“; dann im 3.

1) Gutzkow fand, daß Shakespeare sie vernachlässige (Vor- und Nachmärzliches, 1850, S. 94).

Akte Molières Bonmot von dem Präsidenten, den er nicht auf die Bühne bringen dürfe: im 4. Akt La Roquette als Türke und im 5. sein Entschluß, Jesuit zu werden. Aber solche technischen Geschicklichkeiten wollen im Grunde wenig bedeuten. Was dem „Urbild“ trotz seines Mangels an nationalem und volkstümlichem Gehalt und trotz des Veraltens seiner zeitgemäßen Tendenzen den lebendigen Wert verleiht, ist das Grundgefühl, aus dem es geboren ist: der Kampf eines Einzelnen gegen eine einflußreiche Gruppe von Heuchlern und Pedanten. Dieser Kampf ist hier zu einem Lustspiel gewandt. Der vorgeführte Fall endet mit dem Siege des Verfolgten. Aber der bittere Pessimismus Gutzkows zeigt doch zum allerletzten Schluß sein ernstes Gesicht: Tartuffe lebt alle Zeiten.

Als Gutzkow sich anschickte, sein „Urbild“ in die Welt ausgehen zu lassen, hatte er mit den „Beiden Auswanderern“ in Wiesbaden (am 30. Oktober 1844) eine herbe Enttäuschung erlebt, die ihm vor allem sein eignes Herz als wohlverdient bestätigte. Er sah selbst ein, daß diesem lässig und invita Minerva geschriebenen Stück (G. A. W. 11, 313) die Kühle des Publikums mit Recht begegnet sei. Er befand sich in der trübsten Stimmung. „Daß ich daheim auf dem Schreibpult ein neues fertiges Stück liegen hatte: ‚Das Urbild des Tartuffe‘, gab mir keinen Mut. Die Abhängigkeit der Erfolge von der Darstellung, der Vertrieb, das Abwarten des Entgegenkommens, die Nichtmitwirkung des Autors schon beim ersten Prüfen und Lesen eines Stückes — es ist das alles in Deutschland zu, zu widerlich und abschreckend“. Gutzkow glaubte in seiner Niedergeschlagenheit nicht recht an einen Erfolg des neuen Werkes. So schrieb er am 13. Dezember 1844, zwei Tage vor der Oldenburger Uraufführung, an Adolf Stahr (Geiger, Aus Adolfs Stahrs Nachlaß S. 97): „Das einstimmige Lob, das mir von allen Seiten über den hie und da hervortretenden Tartuffe gespendet wird, gestehe ich, überrascht mich. Mein

Glaube an diese Arbeit kann sich erst durch die Erfolge von Darstellungen befestigen. Ich bin über Deine von mir immer so glücklich empfundene Anerkennung förmlich erschrocken". Die Aufführungen bestätigten Stahrs Lob. Das „Urbild des Tartuffe" wurde gleich „Zopf und Schwert" ein „Sensationsdrama", wie Gutzkow in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11, 309) mit nagendem Groll über die Vergeßlichkeit eines nachgeborenen Geschlechtes sagt[1]).

1) Ein merkwürdiges Schicksal erlebte das Lustspiel in Hamburg. Zwar gefiel es auch dort, doch bezichtigte die Kritik, wie Hermann Uhde in seiner Geschichte des „Stadttheaters in Hamburg" (1879, S. 197) berichtet, den Verfasser des Plagiats an Desnoyers „Molière, oder das Leben eines Schauspielers", ja man fand jenes 1842 in Hamburg in einer Bearbeitung von B. A. Herrmann aufgeführte Stück interessanter als Gutzkows „Urbild". Wie schon Uhde nach der in den Tagesblättern gegebenen Analyse von Desnoyers Arbeit vermutet, kann von einem Plagiat keine Rede sein. Das Stück besteht aus einem Vorspiel, einem Lustspiel in einem Akt, „Der Name", dem eigentlichen Lustspiel, „Molière", in zwei Akten, und einem Nachspiel, „Schauspielers Heimgang", einem Drama in einem Akt. Die Handlung geht in den Jahren 1662, 1669 und 1673 vor. Das Urbild des Tartuffe ist ein falscher Freund Molières Namens Melchior, Hofmeister des Prinzen Heinrich von Chalais und später Sekretär des Fräuleins von Fontanges, der Favoritin des Königs. Melchior hetzt die Eltern Molières gegen den verlorenen Sohn auf, so daß sie ihm seinen Namen Poquelin zu führen untersagen. Auf die Anregung seiner Köchin Martine leiht Molière seinem schon entworfenen Tartuffe die Züge des Intriganten, der vergebens die Aufführung zu hintertreiben sucht, die ihm schließlich auch keinen Schaden zufügt. Eine wichtigere Rolle als der Tartuffestreit spielt die Eifersucht Molières, die ihn bis in seine Todesstunde verfolgt und die Melchior durch gefälschte Briefe Armandes nährt, bis schließlich kurz vor dem Ende des großen Schauspielers alles als Verleumdung aufgeklärt wird. Das Stück ist ein wertloses Machwerk ohne festen Aufbau und ohne jeden Gehalt.

Bericht über den in der Palaestra erscheinenden Schluss der Arbeit.

In ähnlicher Weise wie Gutzkows „Richard Savage“ und „Urbild des Tartuffe“ behandle ich in meiner weiteren Darstellung den 1849 geschriebenen „Königsleutnant“, indem ich wie auch sonst versuche, die Entstehung des Lustspiels aus äußeren Anregungen und inneren Erlebnissen zu zeigen, und festzustellen, wie der Dichter mit dem überlieferten Stoff geschaltet und ihm sein Wesen und seine Tendenzen aufgeprägt hat. In den Tendenzen macht sich beim „Königsleutnant“ eine Wendung zum nationalen Lustspiel deutlich bemerkbar, ja das nationale Pathos ist das einzige, was dem sonst schwächlichen Stück einen gewissen Halt gibt. Das Jahr 48 lag Gutzkow im Sinn, als er es schrieb, und vielleicht zeigt sich auch in der Verknüpfung eines literaturgeschichtlichen Stoffes mit vaterländischen, politischen Tendenzen der Einfluß Heinrich Laubes.

Nach einem Überblick über Laubes Weg zum Drama erörtere ich sein erstes Literaturlustspiel „Gottsched und Gellert“ (1845). Der Kern dieses Stückes ist nicht wie beim „Savage“ oder „Urbild“ literarisch-tendenziöser Art, sondern politisch-nationaler Natur. Nicht die Literaten tragen die Idee des Stückes, sondern ein waffenerprobter Offizier, dessen politische Forderungen die der vierziger Jahre sind. Das Stück ist gespickt mit Anspielungen und Schlagworten, die der Zeit Gottscheds und Gellerts vollkommen fremd sind, die dem Lustspiel Publikumswirkung verschafften, die es aber schnell veralten ließen, nachdem die journalistische Bedeutung verflogen war.

Den Gedanken einer Vereinigung von Literatur- und Nationaldrama nahm Laube schon in seinem nächsten Stück, den „Karlsschülern“, mit mehr Glück wieder auf. Schon früh hatte er den Gedanken erwogen, die drangvollen Kämpfe des jungen Schiller auf die Bühne zu bringen. Auerbach bestärkte ihn in dem neu erwachten Plan. Quelle für die biographischen Einzelheiten war ihm Hoffmeister; vielfach anregend hat sicherlich, trotzdem er es leugnet, Hermann Kurz mit „Schillers Heimatjahren“ gewirkt. Laube hat in diesem Schauspiel rein poetisch

eine für seine Begabung ungewöhnliche Höhe erklommen. Daran ist nicht nur der befeuernde Held schuld, sondern die Analogie zwischen den Idealen des jungen Deutschlands und denen des Dichters der „Räuber". Was Schiller von seinen Bestrebungen aussagt, ist jungdeutsch gefärbt: von einer reformierten, mit den Gedanken der Zeit erfüllten Bühne aus sollten neue künstlerische Forderungen am wirksamsten verkündigt werden. Trotz des Erlebnisgehaltes der „Karlsschüler" ist dieses Stück an poetischer Wucht nicht mit den besten Gutzkows zu vergleichen. Laube ist auch als Dramatiker vor allem Theaterdirektor und Regisseur.

Nach einem kurzen Blick auf den erst spät (1866) verfaßten „Statthalter von Bengalen", wende ich mich wieder zu Gutzkow, der seit dem „Königsleutnant" einige Jahre seine dramatische Tätigkeit unterbrochen hatte. Unter den wenig erfolgreichen Stücken der fünfziger Jahre befindet sich auch ein Literaturstück „Lorbeer und Myrthe" (1856), ein kaltes Werk, in dem die Seele der Gutzkowschen Poesie, die Tendenz, nur mühsam ihre Schwingen regt. Zu beachten sind in der Figur Richelieus die Ansätze zum feinhumoristischen Charakterlustspiel, was die Kritik übersah, weil sie verdrießlich war, die hellen Fanfaren von ehemals nicht zu hören.

Freilich war die Verkündigung der neuen Ideen auch das Neue, Lebenspendende in den Literaturdramen Gutzkows und Laubes gewesen. Der Gegenwartsdrang des jungen Deutschlands hat einen neuen Begriff vom Dichter geschaffen. Die neuen Poeten werden die Advokaten in dem Prozeß des geistigen Lebens. Die Poesie hat keine Selbstzwecke mehr, sondern dient den Interessen der Parteiung. Eine solche Literatur konnte nicht aristokratisch im Sinn der Klassiker oder individualistisch im Sinne der Romantiker sein. Sie bedurfte des Anhangs der Masse. Sie wollte ihr nicht nachlaufen, aber sie doch um sich sammeln. Das vermochte sie am besten von der Bühne herab. Gutzkows Verdienst ist, der Bühne diese neue agitatorische Bestimmung gegeben zu haben; Laube folgte diesem Wege, weil er ihm zu einem für das Theater brauchbaren Ziele zu führen schien. Es ist kein Zufall, daß Gutzkows Dramenproduktion mit einem Literaturdrama beginnt und schließt. Hier wußte das Publikum sofort, daß in den Dichtern der Vergangenheit der Schriftsteller der Gegenwart zu Worte kommt, und dieser wiederum konnte am ungezwungensten sagen, wie ihm ums Herz war. Freilich veralten solche Werke schnell, aber sie spiegeln mit außerordentlicher Treue die Ideale ihrer Zeit und ihrer gewappneten Schöpfer.

Vita.

Ich, Paul Weiglin, bin am 26. September 1884 zu Neustrelitz als Sohn des 1901 verstorbenen Großherzoglichen Konzertmeisters Emil Weiglin und seiner Frau Marie, geb. Gey, geboren und im evangelisch-lutherischen Bekenntnis erzogen. Ich besuchte das Gymnasium Carolinum meiner Vaterstadt und verließ es Ostern 1904 mit dem Zeugnis der Reife. Nachdem ich ein Jahr lang in der Redaktion einer in Neustrelitz erscheinenden Zeitung angestellt war, ging ich Ostern 1905 nach München, um deutsche Sprache und Literatur zu studieren. Seit Michaelis 1905 besuchte ich die Berliner Universität. Von den Dozenten, die ich während meiner Studienzeit gehört habe, nenne ich mit besonderm Dank: in München die Professoren Muncker, Furtwängler †, Voll, Oehmichen, Frh. von der Pfordten; in Berlin die Professoren Erich Schmidt, Roethe, Max Herrmann, Baesecke, Heusler, Wölfflin, Frey, Riehl, Thiele, Delbrück, von Wilamowitz-Moellendorff. Dem Germanischen Seminar in Berlin habe ich seit Ostern 1906 als außerordentliches, seit Michaelis 1907 als ordentliches Mitglied angehört. Die Anregung zu meiner Dissertation über Gutzkows und Laubes Literaturdramen verdanke ich Herrn Prof. Erich Schmidt. Die Promotionsprüfung fand am 17. Februar 1910 statt.